جامعة بابل
كلية التربية
قسم اللغة العربية

البناء الفني لشعر العرجي

رسالة تقدمت بها الطالبة
سرى سليم عبد الشهيد المعمار

إلى
مجلس كلية التربية في جامعة بابل
وهي جزءٌ من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذة المساعدة الدكتورة
هناء جواد عبد السادة العيساوي

صفر /١٤٢٣هـ   نيسان / ٢٠٠٢م

k

﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ
الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ
الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ
الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥) ﴾

صدق الله العظيم

سورة العلق / ١ — ٥

إقرار المشرف

أشـهد أنّ إعـداد رسـالة طالبـة الماجسـتير : " **سـرى سـليم عبـد الشـهيد** " الموسومة بـ " **البناء الفنّي لشعر العرجي** " تمّ بإشرافي فـي قسم اللغة العربية في كلية التربية / جامعة بابل ، وأنّها استوفت خطتها استيفاءً تاماً .

المشرف : أ. م. د. هناء جواد عبد السادة

الإمضاء :

التاريخ :

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

رئيس قسم اللغة العربية

أ. م. د. علي ناصر غالب

الإمضاء :

التاريخ :

قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا قد اطلعنا على رسالة الطالبة " **سرى سليم عبد الشهيد** " الموسومة بـ " **البناء الفني لشعر العرجي** " وناقشناها في محتوياتها وفي ماله علاقة بها . ونعتقد أنّها جديرة بالقبول للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها ، بتقدير "   " .

عضو لجنة المناقشة
الاسم : أ.م.د. عدنان حسين العوادي
الإمضاء :
التاريخ :

عضو لجنة المناقشة
الاسم :أ.م.د. كامل عبد ربه
الإمضاء :
التاريخ :

المشرف
الاسم : أ. م. د. هناء جواد عبد السادة العيساوي
الإمضاء :
التاريخ :

رئيس لجنة المناقشة
الاسم : أ.د.عناد غزوان
الإمضاء :
التاريخ :

صدِّقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ   /   / ٢٠٠٢ م

العميد
أ. د. عباس إبراهيم الجبوري
الإمضاء :
التاريخ :

الإهداء

إلى الصبر والتضحية أبي ...

إلى القلب الدافئ الرقيق أمي ...

إلى أحبتي زهور الحياة أخوتي وأخواتي ...

إلى ينبوع الحنان خالتي ...

إلى عنفوان الحب والحياة خالي ...

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين أبي القاسم محمد وآله الغر الميامين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .

أما بعد ...

تناول هذا البحث شاعراً من شعراء العربية ، إلاّ إن شعره لم يحظَ بالدراسة المتأنية أو يعنى به العناية التي تُستحقُّ ، وهذه أول دراسة تحليلية مفصلة لهذا الشاعر ، فالمعلومات التي وردت في المصادر حوله قليلة جداً ، ومتناثرة في ثنايا الكتب إذ لم يذكر أخباره سوى كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، ومن ثم رسالة رافعة سعيد السراج الموسومة بـ (العرجي حياته وشعره) ، وقد أسهبت في الحديث عن حياته وطبيعة عصره ، وتناولت شعره بشكل عام ، والغزل عند العرجي في العصر الأموي لوليم نقولا .

لقد استهدف اختياري للموضوع الكشف عن (أحد شعرائنا) ، إذ وجدت في ديوانه حافزاً إلى إبراز قيمته الفنية والأدبية ، مما لم يقف على جوانبه اغلب المطلعين على شعره ، فهو شاعر مطبوع يصدر شعره عن نزعةٍ ذاتيةٍ ، حسن الديباجة ، رصينه .

وجاءت دراستي للبناء الفني لشعر العرجي في ثلاثة فصول وتوطئة قد تكفلت ببيان اسم الشاعر ونسبه ، ونسبه الذي اختلفت الآراء فيه ، وقد وضحنا أصحها ، ثم تعرضنا للحديث عن لقبه وعلة تسميته بـ" العرجي " ، وكذا تحدثنا عن سنة ولادته ووفاته ومصادر ثقافته ودورها في تكوين شخصيته ، وبالتالي انعكاسها على شعره ، مفسرين نقاط التشابه والاختلاف بين رائد المدرسة العمرية ، عمر بن أبي ربيعة ، وتلميذه العرجي وأخيراً مكانة شعره من حيث استشهاد القدماء به معللين سبب ذلك الاستشهاد .

وقد خصص الفصل الأول للحديث عن لغة الشعر ، ابتدأناه بتوطئة ، وضحنا فيها دور اللغة وأهميتها في بناء الشعر ، وتضمن ثلاثة مباحث خصص الأول لمعجم الشاعر ، وقد صنفناه إلى خمسة مجاميع هي عليها ألفاظ الحب ، ألفاظ الطبيعة ، ألفاظ إسلامية ، ألفاظ الموضوعات أو الأغراض الأخرى ، ألفاظ تمثل خلاصة تجارب الشاعر ، أوردت أربعاً منها بحسب أهميتها من حيث القلة والكثرة في ديوانه الشعري ، وشملت كل من هذه المجاميع عدداً من الألفاظ ذات الدلالة الصريحة وغير الصريحة في جدول إحصائي ، يوضح النسبة الجزئية والكلية لها ، وما يكشفه هذا الاستقراء من نتائج تخص لغة الشاعر التي ينفرد بها عن سواه من الشعراء .

وتحدثت في المبحث الثاني عن التركيب ، وهو : الجملة الاسمية والفعلية والاعتراضية ، تناولت في الأولى الجملة بصيغتها المعهودة والمتكونة من كان وأخواتها وحروف الجر والإضافة والصفة والمشتقات والحال والتصغير . أما الجملة الفعلية فقد وضحنا استعمال الشاعر للأفعال من حيث أهميتها ونسبة شيوعها وكثرتها في ديوانه ، بجدول إحصائي ، ثم الجملة الإعتراضية وتنوع أشكالها ، ما بين اسمية وفعلية وطلبية وشرطية وحروف عطفٍ .

والمبحث الثالث : تكلمنا فيه على الصياغة (الأساليب) التي اعتمدها العرجي ، وهو يسوق لنا تجاربه ، وقد تنوعت ما بين إنشائية وطلبية ، وغير طلبية ، وخبرية كالاستفهام والأمر والنداء والقسم والنهي والتمني والترجي والمدح والذم والعرض والتحضيض والنفي والدعاء والشرط والتقديم والتأخير والحذف والفصل والاستثناء والقصر والتوكيد والسرد القصصي والحوار .

وجاء الفصل الثاني بتوطئة تضمنت الكلام على مفهوم الصورة ، وأهميتها، وشروطها ، ومصادر التصوير لديه ، ومبحثين : الأول ، تحدثنا فيه عن وسائل التصوير عند العرجي وتنوعها ما بين بيانية ، يأتي التشبيه في مقدمتها ، ثم الاستعارة والكناية والمجاز وحقيقية محاولين قدر الإمكان بيان سبب كثرة بعضها مقارنة بالأخرى .

المبحث الثاني وقد خصص للحديث عن الصورة البسيطة والمركبة والصورة الثابتة والمتحركة والذهنية والحسية .

وجاءت دراسة الفصل الثالث لموسيقى الشعر في مبحثين ، سبقتهما توطئة وضحت طبيعة الموسيقى في عصره والآثار التي تركتها في النتاج الأدبي، وخصص المبحث الأول لدراسة الموسيقى الخارجية ، حيث تحدثنا عن مكوناتها وهي: الوزن من حيث مفهومه وأهميته ، والفرق بينه وبين الإيقاع ، ثم تعرضنا إلى الأوزان التي نظم الشاعر فيها شعره تبعاً لدورها ، وأهميتها في ديوانه في جدول إحصائي يوضح قلة وشيوع كل منها معللين سبب ذلك ، متحدثين عن قضية ارتباط البحر بموضوع معين لدى النقاد ومدللين على ما ينافي ذلك من عدم اقتصار بحوره على موضوع واحد ، وبينا علة شيوع بعضها وقلة بعضها الآخر في ديوانه ، إلى جانب حديثنا عن نظمه في البحور الطويلة التامة والمجزوءة القصيرة مسوغين ذلك ، ثم تعرضنا للحديث عن الزحافات والعلل التي أصابت شعره ، ودورها الفاعل في بنائه الفني ، مفسرين قلة بعضها وشيوع بعضها الآخر، ثم تكلمنا عن القافية وتناولنا فيها مفهومها وأهميتها وطبيعة الحروف التي اختارها الشاعر لقوافيه وحركاتها وأنواعها ، في جداول إحصائية ، مسوغين إيثاره جانباً منها على الآخر وموضحين مدى ارتباطها بالسياق العام ، والوضع النفسي للشاعر ، كما تحدثنا عن عيوب القافية ، والضرورة الشعرية من حيث مواطن استعمالها وأهميتها ، معززين كلامنا بأمثلة من ديوان العرجي .

وكان المبحث الثاني دراسةً لأبرز مكونات الموسيقى الداخلية لشعر العرجي ، وهي : التكرار والتجنيس والطباق ورد العجز على الصدر وتناسب القافية عن طريق الصيغة والتدوير ولزوم ما لا يلزم والتصريع ، مبينين أثرها الفعال في إكساء مضمون القصيدة إيقاعاً جميلاً متناغماً ، ذا علاقة ببحر القصيدة وذات العرجي ، جاهدين في تفسير علة توظيفه لها قدر الإمكان .

وأنهيت البحث بخاتمة لخصت فيها الخصائص الفنية التي طبعت البناء الفني لشعر العرجي بطابع متميز جميل .

ولست أزعم أنني أوفيت من ذلك على الغاية أو بلغت ما ترضاه نفسي ، ولكنني أستطيع أن ازعم أنني أنفقت في ذلك جهداً أضنى الجسم والقلب وأضعف البصر، وكان طموحي منه أن أصل إلى الحقيقة ، فإن وفقت فذلك غاية ما أتمنى، وإذا وقع فيها بعض الخطأ والسهو الناجم عن قلة الخبرة فاستميحكم عذراً ، وكلّي رغبة في تقويم وإصلاح ما سقط البحث فيه من زلات .

ومن باب نسبة الفضل إلى أصحابه ، أود أن أتقدم بشكري وتقديري إلى أستاذتي الدكتورة هناء جواد عبد السادة العيساوي ، لتشجيعها وحثها لي على المضي في مسيرتي مهما كانت الصعاب التي تعترضني ، وأقدم شكري وتقديري إلى من كان ناصحاً مشجعاً لي ، رئيس قسم اللغة العربية الدكتور علي ناصر غالب ، والأستاذ الجليل الدكتور عدنان حسين العوادي . ولا يسعني إلاّ أن أقدم احترامي وتقديري إلى كل أساتذة كلية التربية في قسم اللغة العربية . وكذا مكتبة المحامي الجليل نزار كاظم الحسن ، ومكتبة السيد عبد الرحيم مجيد بارود ، ومكتبة الشيخ حسين جواد ، والمكتبة العامة ، ومكتبة جامعة بابل ، ومكتبة كلية التربية الفنية ، ومكتبة النبته .

وأخيراً أقدم شكري إلى كل من كان له دور في اكتمال هذه الرسالة .

تـوطئة
حياة الشاعر وثقافته

العرجي (اسمه) :

هو : " .... ، عبد الله الشاعر العرجي " [1].

ويبدو أن " عبد الله " هو الاسم الذي اتفق وتعارف عليه كل من تناول هذه الشخصية الأدبية بالدراسة ، وهذا ما أثبتته مطالعتنا للكتب التي ترجم أصحابها لهذا الشاعر [2] .

نسبه :

إذا ما رام الباحث التعرف على نسب هذا الشاعر فإنه لا يلمس ما قد وجده في اسمه من اتفاق وإنما يجد اختلافاً واضحاً جلياً قد شاب وجهات نظرهم حول هذا النسب وخير ما يوضح ذلك وجود فريقين يمثلون اتجاهين متناقضين في رؤاهم

---

[1]. نسب قريش – أبو عبد الله مصعب بن عبد الله الزبيري (ت ٢٣٦ هـ) ، تحقيق أ . ليفي برونسال ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، ١٩٥٣ : ١١٨ . فصاحب هذا الكتاب يعد أول من ترجم هذا الاسم . ينظر : العرجي عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان حياته وشعره – رافعة سعيد السراج ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥ : ٤١.

[2]. ينظر : الحيوان – أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٦ : ٤: ٢٦٩، والشعر والشعراء – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ هـ) ، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة – راجعه وضبط نصه الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٥ : ٣٨١ ، ومروج الذهب ومعادن الجوهر – أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦ هـ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، ط٥ ، ١٩٧٣ : ٢ : ٣٤١ ، والأغاني – أبو الفرج الاصفهاني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٧: ١ : ٣٨٣.

فبعضهم يرجعه إلى عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان وهم مصعب الزبيري [١] وابن قتيبة (ت ٢٣٦ هـ) [٢] وابن دريد الأزدي [٣] .

ومن أنصار هذا الاتجاه أيضاً ابن منظور [٤] وأبي القاسم الزجاجي [٥] والفيروزآبادي [٦] والزبيدي [٧] وأبو الفرج الأصفهاني [٨] وغيرهم [٩] .

ولابد من الإشارة إلى أن هذا النسب لم يرد كاملاً [١٠] ، وهذا ما يمكن أن يستدل عليه الباحث حين يقلب صفحات ديوان العرجي الأولى حيث يرد النص التالي : " ... هو عبد الله بن عمرو بن عثمان بن عفان ... " [١١].

أما أصحاب الاتجاه الثاني فقد كانوا يذكرون النسب ذاته ولكنهم ربما كانوا يرمون من وراء ذلك شخصا آخر الذي عرف بجماله وحسنه فلّقب بالمُطرِّف وهو عم

---

[١]. ينظر : نسب قريش : ١١٨ .

[٢]. فقد ذهب إلى المنحى ذاته فقال : " عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان ... " . الشعر والشعراء : ٣٨١ .

[٣]. تابعهم في ذلك فقال :" ومنهم: العرجي الشاعر ، واسمه عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان" . الاشتقاق – ابن دريد الأزدي ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد – العراق ، د. ط ، د. ت : ١ : ٧٨ .

[٤]. ينظر : لسان العرب – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، ١٩٥٥ : ٢ : ٣٢٣ .

[٥]. ينظر : أخبار أبي القاسم الزجّاجي – أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي ، تحقيق د. عبد الحسين المبارك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٠ :٢٤٤ .

[٦]. ينظر : القاموس المحيط – مجد الدين الفيروزآبادي ، د.ط ، د.ت : ١ : ١٩٩ .

[٧]. ينظر : تاج العروس من جواهر القاموس – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة حكومة الكويت ، د.ط ، ١٩٦٩ : ٦ : ٩٦ .

[٨]. الأغاني : ١ : ٣٨٣ .

[٩]. ينظر : العرجي حياته وشعره – رافعة سعيد السراج : ٤١ .

[١٠]. ينظر : القاموس المحيط – الفيروز ابادي :١ :١٩٩ ، والكامل في اللغة والأدب – ابو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي (ت ٢٨٥ هـ) ، مطبعة مصطفى محمد ، مصر ، د.ط ، ١٣٥٥ هـ : ١ : ٢٦٧ ، وتاج العروس – الزبيدي : ٦ : ٩٦ .

[١١]. ديوان العرجي – رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، تحقيق خضر الطائي – رشيد العبيدي ، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٥٦ : ٦ .

الشاعر فابن قتيبة يتحدث عنه في معرض كلامه عن نسل عثمان بن عفان فيقول : [١] " ... وعبد الله الأكبر – أمه حفصة : بنت عبد الله بن عمر بن الخطاب ... فكان من أجمل الناس ، ولُقِّبَ: المُطرِّف ، لجماله ... "، وسايره في ذلك ما جاء في كتاب مقاتل الطالبين : " وأمه فاطمة بنت الحسين كان عبد الله بن عمرو تزوجها بعد وفاة الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب " [٢] .

وفي وفيات الأعيان رأي في نسب العرجي يتميز عما ذكرناه بالزيادة حيث يقول ابن خلكان (ت ٦٨١هـ) [٣] : " وهو عبد الله { بن عمرو } بن عمر بن عثمان بن عفان " ، وربما كانت هذه الزيادة في نسب الشاعر ناجمة عن السهو .

وأغلب الظن أن ما صرح به مصعب الزبيدي ومن سار في فلكه من أن العرجي هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان اصح الآراء ، أما ما ذهب اليه الفريق الآخر من أن هذا الاسم يمثل عم الشاعر (المُطرّف) ناجم عن حالة اللبس أو الخلط التي وقعوا فيها بفعل عامل المشابهة بين الاسمين ، وهذا ما أكده محققا الديوان [٤] ، ورافعة سعيد السراج [٥] ، ونحن بدورنا نرجحه ، لكن محققا محققا الديوان ورافعة سعيد السراج رجّحا رأي أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني ومن آتى بعده مع أن مصعب الزبيري أول من نسب الشاعر [٦] .

---

[١]. المعارف – أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) ، تحقيق ثروت عكاشة ، مطبعة دار الكتب ، د.ط ، ١٩٦٠ : ١٩٨ – ١٩٩ .

[٢]. مقاتل الطالبين – أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) ، المطبعة الحيدرية ، النجف الأشرف ، ط٢ ، ١٩٦٥ : ١٣٨ . وينظر : العقد الفَرِيد – أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسيّ ، تحقيق: أحمد أمين – إبراهيم الأبياري – عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ط ، ١٩٤٩ : ٦ : ٩٢ . إذ أشار إلى ذلك في معرض حديثه عن زواج فاطمة بنت الحسين من عبد الله بن عمرو بعد حسن بن حسن قائلاً " ... فتزوجها عبد الله بن عمرو بعد ذلك ، فولدت له محمد بن عبد الله وكان يسمى المذهب لجماله ... " .

[٣]. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان –ابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) ، تحقيق د. إحسان عباس ، مطبعة دار صادر ، بيروت ،د. ط. ، ١٩٧٣ : ٤ : ٣٥٣ .

[٤]. ينظر : الديوان : ٧ .

[٥]. ينظر : العرجي حياته وشعره : ٥٠ .

[٦]. ينظر : الديوان : ٧ . وينظر : العرجي حياته وشعره : ٥٠ .

وقد أشار العرجي في ديوانه إلى هذا النسب العريق بقوله من [بحر الوافر] :

كَـأَنِّي لَـمْ أَكُـنْ فِـيهِمْ وَسِـيطَاً وَلاَ لِـيَ نِسْـبَةٌ فِـي (آل عَمْـرِو) [١]

لقبه :

لُقِّبَ الشاعر بـ (العرجي) فعرف به واشتهر ، وحين نحاول أن نتتبع المصادر التي تحدثت عن الشاعر لنعرف علة التصاق هذا اللقب به ندرك استقرارهم واتفاقهم عليه فقيل أن العرج هو : " موضع بين الحرمين فيه مسجد نبوي أو بئر دون العرج عليها مسجد للنبي صلى الله عليه وسلم ، والعرج هذا ينسب اليه العرجي الشاعر المشهور بشعر الغزل ...... [٢] ، وقيل إنه موضع قِبَلْ الطائف كان الشاعر ينزل فيه فنسب اليه ، كما ذهب ابن قتيبة [٣] والمبرد [٤] وابن خلكان [٥]والحصري القيرواني (ت ٤٥٣هـ) [٦] وعبد الرحمن بن عبد الله بن احمد بن درهم [٧] والزركلي والزركلي [٨] .

بل سُميَ بذلك " لماءٍ كان له ومالٌ عليه بالعَرْج .... " [٩] .

---

[١]. الديوان : ٣٥ .

[٢]. معجم الأدباء – ياقوت الحموي ، مطبعة دار المأمون ، ط ١١ ، د. ت : ١١ : ١٦٢ .

[٣]. ينظر : الشعر والشعراء : ٣٨١ .

[٤]. ينظر : الكامل في اللغة والأدب : ١ : ٢٦٧ .

[٥]. ينظر : وفيات الأعيان : ٤ : ٣٥٣ .

[٦]. ينظر : زَهْـر الآداب وثمـر الألبـاب – ابـو اسـحاق ابـراهيم بـن علـي الحصـري القيروانـي (ت٤٥٣هـ) ، تحقيق د. زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت– لبنان ،ط ٤، ١٩٧٢ : ٢ : ٥٩٨ .

[٧]. ينظر : نَزْهةُ الأبْصَار بطرائف الأخبار والأشعار–عبد الرحمن بن عبد الله بن احمد بن درهم ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، د. ط ، د. ت : ١ : ٥٢٦ .

[٨]. ينظر : الأعـلام – خيـر الـدين الزركلـي ، مطبعـة كرستاتسـوماس وشـركاه ، ط ٢ ، ١٩٥٤: ٤: ٢٤٦.

[٩]. الأغاني – أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٣٨٥ .

ونلمح في ديوان العرجي ما يشير إلى هذه القرية التي تقع في وادٍ من ناحية من نواحي الطائف بقوله من [بحر السريع] :

وَهْنـــاً بِعَــرْجِ وَالغَضَـــا مَسْــكَنِي　　　قَدْ شَطَّ عَنْ ذَلِكَ مَنْ بِالغَضَا [1]

ومثله أيضاً من [بحر الخفيف] :

مَـا ثَوَى الصَّـالِفُ الجَمُوحُ وَكَانَـتْ　　　بِنِطَـافِ العَرْجَيْنِ حُمْرُ القُبَـابِ [2]

ولادته ـ وفاته

لم نجد في المصادر إشارات صريحة تحدد بدقة زمن ولادة العرجي وكذا مكانه ، ولكن ورد في كتاب الأغاني نص يساعد الباحث على تحديد زمن ولادته على نحو تقريبي ، وهو كما جاء في الأغاني : " كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت إلى المدينة فلما أتاهم موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها وجعلت تبكي وتقول : من لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ووصف نسائها وحسنهن وجمالهن ووصف ما فيها ! فقيل لها : خفضي عليك ، فقد نشأ فتىً من ولد عثمان رضي الله عنه يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت، أنشدوني من شعره، فانشدوها فمسحت عينها وضحكت ، وقالت ، الحمد لله الذي لم يضيع حَرَمَه " [3].

ثم نجد إشارة في كتاب الأغاني إلى أن عمر بن أبي ربيعة مات وقد قارب السبعين أو جاوزها [4].

وإذا عدنا إلى النص أعلاه وقرأناه بشكل دقيق لفت انتباهنا ما جاء فيه من نشوء فتى ينتسب إلى الخليفة الثالث عثمان بن عفان عند وفاة عمر بن أبي ربيعة وهذا يعني أن العرجي في اغلب الظن كان في العشرين من عمره آنذاك بمعنى إن لم يكن عمره عشرين عاماً فقد تجاوزه .

---

[1]. الديوان : ٧١ .

[2]. الديوان : ١٤٨ .

[3]. أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٣٨٧ .

[4]. ينظر : المصدر نفسه : ١ : ٧١ .

ثم ما أشار اليه محققا الديوان [١] ورافعة سعيد السراج [٢] من أن عمر بن أبي ربيعة توفي سنه ٩٣ هـ وهذا يعني أن سنة ميلاد الشاعر كانت سبعين عاماً او ثلاثة وسبعين عاماً .

أما المكان الذي ولد فيه الشاعر فهو قرية (العرج) وقد صرّح في بعض الأحيان بأن (العرج) هو المكان الذي يسكن فيه [٣] ، نحو قوله من [بحر الطويل] :

فَكَيْفَ بِذِكْرَاهَا وَبالعَرْجِ مَسْكَنِي وَمِنْ دُوُنِهَا الشُّمُّ الجِبَالُ الفَوَارِعُ [٤]

أما وفاته فيذهب اكثر الدارسين إلى أن العرجي توفي في سنة (١٢٠هـ) [٥] في سجن الوالي محمد بن هشام ابن إسماعيل المخزومي بسبب خصومة وقعت بينهما ، إذ رغب العرجي أن يحظى بمنصب سياسي في خلافة هشام بن عبد الملك ، لاسيما أن كافة المؤهلات كانت متوافرة في شخصيته من حيث النسب العريق والمكانة الاجتماعية والثراء المادي لأنه ينتمي إلى ثالث الخلفاء الراشدين عثمان بن عفان في نسبه ، وتربطه بالرسول محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم صلة قرابة من جهة الأم ، وهو من قبيلة معروفة هي قريش، ويمتلك إبلاً وماءً في الطائف وهذا يشير إلى أنه يعيش حياة منعمة في ظل طبقة راقية ، ولكن حدث ما لم يتوقعه الشاعر إذ : " كان محمد بن هشام خال هشام بن عبد الملك ، فلما وَلِيَّ الخلافة ولّاه مكة ، وكتب إليه أن يَحُجَّ بالناس .... " [٦] ، فنشب الصراع بين محمد بن هشام المخزومي والعرجي على أثر ذلك فتوجه الشاعر صوب شعره

---

[١] . ينظر : الديوان : ٤ .

[٢] . العرجي حياته وشعره : ٤٧ .

[٣]. ينظر : الديوان : ٧ .

[٤]. الديوان : ٤٨ .

[٥]. ينظر : الحيوان – الجاحظ : ٤ : ٢٦٩ ، والأعلام – الزركلي : ٤ : ٢٤٦ ، للتوسع في هذا الموضوع . ينظر : العرجي حياته وشعره – رافعة سعيد السراج : ٧٨ . ولكن أشار وليم نقولا الى أن وفاة العرجي كانت سنة (١٢٤هـ) . ينظر : الغزل عند العرجي في العصر الأموي :

[٦]. الأغاني – أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٤٠٥ .

ليهجـــوه بـــالكثير منـــه ، قـــائلاً [١] علــــى ســـبيل المثـــال مـــن [بحر الوافر] :

كَـأَنَّ العَـامَ لَـيْسَ بِعَـامِ حَـجٍّ تَغَيَّـرَتِ المَوَاسِـمُ وَالشُّـكُولُ

إِلَـى جَيْـدَاءَ قَـدْ بَعَثُـوا رَسُـوْلاً لِيُخْبِرَهَـا فَـلاَ صُـحِبَ الرَّسُـولُ

فأثار شعر العرجي في شخص الخليفة وأهل بيته الضغينة في قلب محمد بن هشام عليه فحبسه إلى أن مات في السجن ، وهذا ما أكده أبو الفرج الأصفهاني بقوله : " ...... فلم يزل محمد بن هشام مُضْطغِناً على العرجي من هذه الأشعار التي يقولها فيه ومتطلباً سبيلاً عليه حتى وجده منه ، فأخذه وقيَّده وضربه وأقامه للناس ثم حبسه وأقسم : لا يخرج من الحبس ما دام لي سلطان فمكث في حبسه نحو من تسعِ سنين حتى مات فيه " [٢] .

وقد ذكر العرجي في شعره قصة سجنه في شعره ، وما كان يلقاه من تعذيب مـن لـدن الخليفـة الأمـوي فـي مـواطن عديـدة [٣] ، نحـو قولـه مـن [بحر الطويل] :

لَعَمْرِي، لَقَدْ قَرَّتْ عُيُونُ بَنِي نَصْرِ مَعِي ابْنُ غَرِيرٍ وَاقِفاً فِي عَبَاءَةٍ [٤]

ثقافته

تعددت منابع ثقافة العرجي واختلفت ما بين بيئة بدوية قاسية وإسلامية شهدت ظهور الرسول – محمد صلى الله عليه وآله وسلم – الذي نادى بقيم وقواعد كان له أثره في نشاط حركة الكتابة في مكة ، والقراءة بين صفوف المسلمين حيث وجدنا أولاد الصحابة وأبناءهم والطبقة النبيلة آنذاك وهم الأشراف من قريش يتزاحمون في

---

[١]. وينظر : الأغاني – ابو فرج الأصفهاني : ١ : ٤٠٦ ، وذيل الديوان : ١٩٠ ويبدو أن أبو الفرج الأصفهاني قد غير ترتيب هذين البيتين فالثاني هو الأول كما جاء في ديوان العرجي . وينظر الأغاني :١ : ٤٠٦ ، وذيل الديوان : ١٩٠ .

[٢]. المصدر نفسه : ١ : ٤٠٩ .

[٣]. ينظر : الديوان : ٣٤ ، ٣٦ ، ١٣٧ ، ١٥٥ ، ١٥٦ .

[٤]. ذيل الديوان : ١٨٦ .

تلك الحلقات الدراسية التي عنيت بها المساجد ينقلون أسس هذا الدين السماوي المقدس ويتلون آيات كتابه العزيز ويحفظونه عن ظهر قلب فتوجب بذلك على العرجي أن يواكب هذه الحلقات ويتردد على أماكن إقامتها وأن يتأدب بأدب رجالها ويتلقى دروسه الأولى عنهم [١] ، لأنه ينتمي إلى أسرة إسلامية ، عربية عرفت بعراقة نسبها .

وقبل أن أتحدث عن المصادر الأخرى لثقافته أود أن أشير إلى أن شعر العرجي كان وسيلتنا الوحيدة في معرفة منابع ثقافته وفعاليتها على نتاجه الفني ، إذ لم نعثر على مصدر يتحدث عن مناهل ثقافة الشاعر فلم يكن أمامنا إلاّ ديوانه .

إذ كانت المدرسة العمرية تمثل مرحلة مهمة في حياته قد أعانته على قول الشعر منذ صباه ، وقرن الكثيرون اسم العرجي بقائد هذا المذهب ، فأينما يذكر اسم الشاعر المخزومي عمر بن أبي ربيعة تجد اسم العرجي شاخصاً أمام عينيك وكأنهما اسم واحد ، فذاك يقول خليفة عمر بن أبي ربيعة وآخر يقول ترسم خطاه أو ذهب مذهبه في شعر الحب ، وثالث نحا نحوه ، أو سلك مسلكه ، فكثيراً ما تتردد هذه العبارات والجمل على المسامع ، وفي هذا إيماء إلى عمق العلاقة التي تربط بينهما من حيث تناولهما لغرض معين هو " الغزل " الذي عرفا به والتصقا به على مدار الزمن ، ويحدثنا أبو الفرج الأصفهاني عن هذه المشابهة قائلاً : "...فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله عنه يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه... " [٢] ، ولكن هناك حقيقة لا يمكن لأي باحثٍ إغفالها وهي أن العرجي يختلف عن عمر بن أبي ربيعة من وجوه كثيرة ، منها على سبيل المثال ما ذكره الأستاذ طه حسين قائلاً : " ..... وقد أخذ العرجي بحظه من اللهو والعبث ، فنهج منهج ابن أبي ربيعة . ولكنه خالفه من وجهين : أحدهما أن ابن أبي ربيعة كان هادئاً مطمئناً إلى لين الحياة وخفض العيش وحديث النساء ، كان حمامة من حمام الحرم ، كل حظه من الحياة أن يحب وان يتغنى في الحب . ولهذا استطاع أن يهوّن على أخيه ، فقد حضرت الوفاة عمر بن

---

[١]. ينظر : التطور والتجديد في الشعر الأموي – د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، د. ت : ٥٥ – ١٣٠ ، والعرجي حياته وشعره – رافعة سعيد السراج : ٦٠ ، .

[٢]. الأغاني : ١ : ٣٨٧ .

أبي ربيعة فجزع عليه أخوه الحارث إشفاقاً عليه من عذاب الله ، فاستطاع عمر أن يهوّن على أخيه وان يقسم له ما أتى فاحشة قط .

أما العرجي فقد كان فيه فضل من قوة وعنف ، ولم يكن له بدّ من ان يصرف هذا الفضل . وقد حاول أن يصرفه في سبيل الدولة . فأبى عليه الخلفاء ذلك ، فصرفه في سبيل نفسه . وكان أقرب إلى الفاتكين منه إلى أهل الدعة والهدوء . وكان ينفق حياته في الصيد والشرب . ولم يكنْ يكتفي من النساء بالحديث والغزل ، وإنما كان يطلب إليهن اكثر من هذا ، فكان اسمه خطراً أيضا . وخالف عمر بن أبي ربيعة من وجه آخر ، وهو أن عمر كان قانعاً في حياته العامة كما كان قانعاً في حياته الخاصة . فلم تكن له أطماع سياسية ولم يكن له أعداء سياسيون ، وكأنه كان يحتقر السياسة وأهلها ، فقصر شعره على النساء وصرفه عن الخلفاء ومن يتصل بهم فلم يمدح أحدا ولم يهجِ أحداً .

أما العرجي فقد حاول الحياة السياسية وأراد أن يكون له شأن في أمور الدولة فلم يفلح . واحسب انه لم يتعزّ عن هذا الإخفاق ، فأضمر للخلفاء ومن اتصل بهم حقدا وبغضا . وكأن هذا الإخفاق قد أثر في نفسه تأثيرا قويا فأصبح سيئ الخلق فاحش اللسان قليل الرضا عن الناس ، يتصرف عنهم ما صرفه عنهم اللهو العبث ، فإذا اضطر إلى مواجهتهم لم يجدوا منه خيرا،ومن هنا هجا ناسا وعادى ناسا آخرين . وانتهى به عنفه في حياته الخاصة وسوء خلقه في حياته العامة إلى أن ضرب وشهر وسجن حتى مات في السجن " [١] ، وسايره في وجود نقاط لا يشترك فيها هذان الشاعران الغزليان الأستاذ طه احمد إبراهيم ، فعبّر عن ذلك بدقة حين قال : " ..... ومهما اختلفت مذاهب الجاهليين والإسلاميين ومهما تنوعوا في الصياغة وفنون القول فانهم جميعاً ينهلون من ينبوع واحد ، ويصدرون عن ذهنية واحدة ويتقاربون تقارباً ملّحاً في التفكير وفي التعبير ، يختلف زهير عن طرفة وذو الرمة

---

[١]. حديث الأربعاء – طه حسين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده ، مصر ، د.ط ، ١٩٣٧: ١ : ٣٠٨ – ٣١٠ . وقد تفوق العرجي على عمر بن ابي ربيعة في طريقة استعماله لأسلوب الحوار القصصي في قصائده . ينظر : في الشعر الإسلامي والأموي – د. عبد القادر القط ، مطبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٦ : ٢١١ .

عن جرير وعمر بن أبي ربيعة عن العرجي ، ولكنه اختلاف الجداول انحدرت عن جبل واحد ، وأخذت ماءها من سحب واحدة. اختلاف في التطبيق ، واختلاف في التأتي للأمور ، فأما الأصول التي تُحتذَى فأما المناحي العامة فواحدة ، لا اختلاف فيها " [١] ، وهذا ما أقره الدكتور شوقي ضيف في قوله :" وهو يختلف عنه من وجوه كثيرة ، إذ لم تكن له نباهته في أهله ، وكان مشغوفاً باللهو والصيد ، وكانت فيه فتوة وفروسية ، حتى عُدَّ من الفرسان ، ومن ثُمَّ اجتذبته حروب مَسْلّمَة بن عبد الملك بأرض الروم ، فأبلى فيها بلاءً حسناً إذ كان من أفرس الناس وأرماهم وأبْراهم لَسهْمٍ . وهو لا يختلف في ذلك وحده عن عمر فحسب ، بل هو يختلف معه أيضاً في انه كان يُسرف في فتوته ، حتى ليخرج إلى شيء من الإباحية ، على شاكلة قوله :

قَالَتْ رَضِيتُ ، وَلَكِنْ جِئْتَ فِي قَمَرٍ   هَلاَّ تَلَبَّثْتَ حَتَّى تَدْخُلَ الظُّلَمُ [٢]

وقوله [٣] :

بَاتَا بِأَنْعَمِ لَيْلَةٍ ، حَتَّى بَدَا   صُبْحٌ تَلَوَّحَ كَالأَغَرِّ الأَشْقَرِ

فَتَلاَزَمَا عِنْدَ الفِرَاقِ صَبَابَةً   أَخْذَ الْغَرِيمِ بِفِضْلِ ثَوْبِ المُعْسِرِ

وهو لا يقف بمثل هذه المعاني عند نفسه ، بل يرمي بها حتى الحواج الناسكات .... " [٤] .

وضرب لنا مجموعة كبيرة من الأمثلة توضح لنا جموح العرجي في التغني بالغزل دون خجل ، فقد كان جريئاً إلى درجة انه كان يتبع حتى النساء المتزوجات " [٥] .

---

[١]. تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري – الأستاذ طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة ، بيروت – لبنان ، د.ط ، د. ت : ٩٠ .

[٢] . الديوان : ٦ ، من بحر البسيط .

[٣]. ذيل الديوان : ١٧٨ ، من بحر الكامل .

[٤]. العصر الإسلامي – د. شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، مصر ، ط ٧ ، ١٩٦٣ : ٣٥٧.

[٥]. ينظر : المصدر نفسه : ٣٥٨ . وينظر : شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي – محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ : ٧٠ – ٧٤ .

ويتميز العرجي عم عمر بن أبي ربيعة انه شاعر غزل سياسي او كيدي مفتعل إذ : " لم يتخذ هذا اللون من الغزل للتعبير عن إحساس دفين باللوعة والصبابة ، وإنما اتخذه وسيلة لمجابهة خصمه الوالي ... والشاعر لم يكن في غزله هذا عنيفاً كما عهدناه في سلوكه وحياته العابثة !! فقد كان هادئاً رفيقا بجيداء أم الوالي المخزومي حين شبب بها ... " [١] ، نحو قول الشاعر من [بحر السريع] :

عُوْجِي عَلَيْنَا رَبَّةَ الْهَوْدَجِ إنَّكِ إن لاَ تَفْعَلِي تَحْرُجِي [٢]

وبعد هذا مثلت البيئة الجاهلية حقلاً ثقافياً لجأ إليه العرجي وهو يعبر عن تجربة فنية ما ، فيلمح الباحث حين يتقصى لوحاته وأخيلته صوراً تقليديةً وتراكيب اعتاد الشعراء ذكرها في دواوينهم الشعرية ، ونالت ألفاظ ذلك العصر القديم جانباً كبيراً من فنه الأدبي فأحبها وتأثر بها .

فيجد المتلقي النؤيَ والخيمة والأثافي والبيداء المقفرة والربع الموحش والوديان والجبال والسهول والخيول والنعاج والتلال والهضاب....الخ نحو قوله من [بحر الطويل] :

فُؤَادَكَ أَنْ يَهْتَاجَ لَمَّاَ بَدَتْ لَهُ رُسُومُ المَغَانِي وَالأَثَافِي الرَّوَاكِدُ [٣]

وهذا يعني معرفته الواسعة بهذه الحياة بجامدها ومتحركها وإعجابه بها وحبه القوي لها . ثم أصاب الحياة تغيير كبير فرضه مجيء دين جديد في العصر الإسلامي عمل جاهداً أن يجعل من هذا النوع الأدبي ونقصد به (الشعر) متمركزاً في خدمة ما جاء به من أنماط أخلاقية سامية تهدف إلى انتشاره بين صفوف أبناء هذا المجتمع فظهرت ألفاظ جديدة مثلت هذا العصر ، إذ لابد لأي شاعر من أن يستجيب لطبيعة التطور الذي يشهده أي عصر من العصور سواء أكان سطحياً كما

---

[١] . الغزل السياسي في العصر الأموي – غانم جواد رضا ، مطبعة جامعة البصرة ، د. ط. ، ١٩٨٣ : ٢٧ .

[٢] . الديوان : ١٧ . وينظر : الديوان : ٣١ ، ٤٢ .

[٣] . الديوان : ١١٧ .

لمسناه لدى العرجي في العهد الإسلامي أم عميقاً من ناحية اللغة والصورة والموسيقى . نحو قوله من [بحر الطويل] :

فَخَافِي عِقَابَ اللهِ فِي قَتْلِ مُسْلِمٍ بَرِئٍ ، وَلَم يَقْتُلْ قَتِيلاً فَيُقْتَلُ [1]

وكذلك قوله [بحر الكامل] :

وَاعْلَمِي أَنَّ فِي القَضَاءِ شُهُوداً أَوْ يَمِيناً ، فَأَحْضِرِي شَاهِدَيْنَا [2]

أكثر العرجي من ذكر المواسم في شعره اذ كانت تمثل وسيلته للقاء الحبيبة ونيل لذة الحديث معها والتمتع بجمالها الساحر وهذا ما يبرر وجودها في شعره ثم ما تحمله هذه المواسم عند حلولها من انتعاش في عمليات البيع والشراء وازدهارها ، ، وهذا بدوره ينهض بحياة أهل الحجاز اقتصاديا بسبب نشاط العمليات التجارية ، أما الجانب الاجتماعي فيتجسد بإتاحتها للشعراء فرصة إظهار براعتهم الأدبية أثناء اجتماعهم فيها لإلقاء قصائدهم الشعرية [3] ، نحو قول الشاعر من [بحر الكامل] [4] :

يَا لَيْلَ إِنِّي قَائِلٌ – فَاسْمَعِي – وَحَالِفٌ بِاللهِ أَيْمَانَا

رَبِّ المُهِلِّينَ إِلَى بَيْتِهِ بِالحَجِّ مُشَّاءً وَرُكْبَانَا

ثم تأتي البيئة الحضرية الأموية الجديدة ، ليطل العرجي من خلالها على عوالم جديدة حيث العجم والقصور والرياض والبساتين والقيان والجواري وحياة النعومة والترف ومجالس السمر والخمرة وأجوائها اللاهية العابثة والحرية التي منحت للنساء فاصبحن يرتدنَ مجالس الرجال ويرغبن بان يتردد اسمُهنَّ على السنة الشعراء .

وكان من شأن هذا العصر أن يشهد نشاط الحركة الغنائية بشكل كبير [5] ، فكثر الغناء والمغنون والمغنيات ، وانعكس هذا على شعر العرجي فوسم بصلاحيته

---

[1]. الديوان : ١٥٥ .

[2]. ذيل الديوان : ١٩٤ .

[3]. ينظر : العرجي حياته وشعره – رافعة سعيد السراج : ٢٦ .

[4]. الديوان : ١٦٩ .

[1] . ينظر : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية – د. شوقي ضيف ، مطبعة النجوى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ ، ص ١١٩ .

للتلحين والغناء بسبب سهولة ألفاظه ووضوح معانيه ، وهذا ما جعله سهل الحفظ ، ثم إن العرجي شاعر ذاتي مطبوع ، ومعنى ذلك أنه بعيد عن الصنعة والتكلف ، فلا غرابة او وحشية او معاضلة في مفرداته ، وهناك عامل آخر توافر في ديوانه فطبعه بالغنائية ، وهو أن غرض الشاعر كان الغزل ، وتركيبة هذا الفن تجري مع فن الغناء [١] ، فنال شعره إعجاب أهل الغناء فغنوا منه ما شاءوا .

وغنّى عبد الله بن العباس شعر العرجي ، حيث روى أبو الفرج الأصفهاني جلسة السمر التي جرت بين هذا الشخص والخليفة المتوكل فقال : " دعاني المتوكِّل فلما حَبَست المنادمة قال لي : يا عبدَ الله ، تَغَنَّ فغنيَّتْهُ في شعرٍ مدحتَه به فقال : أين هذا من غنائك في : من [بحر الطويل]

أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عن حُرِّ وَجِهِهَا

ومن صنعتك في : من [بحر السريع]

أَقْفَرَ ممَّنْ يَحلُّهُ سَرِفُ .

فقلت : يا أمير المؤمنين ، إن صَنْعتِي حينئذٍ كانت وأنا شابٌ عاشقٌ ، .... والأبيات التي فيها الغناء المذكور من شعر العرجي يقوله في جَيْدَاءَ أَمِّ محمدِ بن هِشَامِ بن إسماعيل المَخْزُوميّ .... " [٢] .

الاستشهاد بشعره

العرجي شاعر قرشي بإجماع المؤرخين ، وقد عُرِفت هذه القبيلة بفصاحة لغتها المعتمدة في الاستشهاد ، فهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، وهذا بدوره انعكس على شعره فكانت لغته معروفة بفصاحتها وجمال سبكها وسلاستها وشفافيتها وقدرتها على الوصول إلى مكامن النفوس ومداعبتها .

---

[٢]. ينظر : الاقتصاد وأثره في شعر العصرين الأموي والعباسي – قحطان رشيد التميمي ، مجلة الجامعة المستنصرية ، مطبعة دار السلام ، بغداد ، ع٣ ، س٣ ، ١٩٧٢ : ٧٢ .

[٣]. الأغاني : ١ : ٤٠٤ – ٤٠٥ . الديوان : ٧٤ .

ولما كان ديوان العرجي يمثل " ..... تحفة فنية رائعة في دولة الشعر والأدب ، وشعره محبب إلى النفوس ، ذو تعبير شفافٍ رائق ، يأخذ بمجامع القلوب ، ويخلب الأسماع ، سهل العبارة جزلها . فشاعرنا قرشيٌ ، ولغة قريش هي أجود اللغات ، وبها نزل القرآن الكريم ، وكانت تسمى بالفصحى ، ولغة شاعرنا العرجي ، عربية سالمة من الشوب .... " [١] .

فكان شعر العرجي ضمن مختارات ديوان الحماسة ، في باب النسيب بقوله " وقال آخر " [٢] ، وهو (يقصد العرجي) [٣] من [بحر الطويل] :

ولَمَّــا رأَيْــتُ الكاشِــحِينَّ تَتَبَّعُّــوا　　هَوَانــا وأبْـدَوا دُونَنَـا نَظَـراً شَـزْرا

جَعَلْتُ ومـا بِـي مِنْ جَفَـاءٍ ولا قلـىً　　أَزُورُكُـمُ يوْمــاً وأَهْجُـرُكُمْ شَــهْرا

أما الجاحظ ، فقد كان لشعر العرجي نصيبه من الاستشهاد به في موضع حديثه عن الحيّات ، فيقول : " وقال العرجيُّ في دبيب السُمِّ في المنهوش " [٤] من [بحر الطويل] :

وأُشْرِبَ جِلْدِي حُبُّهَا وَمَشى بِهِ　　كمَشَي حُمَيَّا الكأسِ فِي جِلِدِ شَارِبِ

يَــدِبُّ هَواهَــا فِــي عِظَــامِي وَحُبُّهـــــــــــــــــــا　　كَمَا دَبَّ فِي المَلْدُوغِ سَمُّ العَقَـارِبِ

وقد أتى ذكره في كتاب الأمالي [٥] وفي أخبار أبي القاسم الزجاجي [١] ونلمح حضور شعر هذا الشاعر في زهر الآداب وثمر الألباب [٢] ونزهة الأبصار بطرائف

---

[١]. نقد وتعريف – عبد الله الجبوري ، تقديم علي الزبيدي ، د. ط ، د. ت : ٤٩ .

[٢]. ديوان الحماسة– أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ)، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن الخضر الجواليقي (ت ٥٤٠هـ) ، تحقيق د.عبد المنعم أحمد صالح ، دار الرشيد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٣٧٤ .

[٣] . ورد البيتان منسوبان للعرجي في هذا المكان وأما فيما عدا ذلك لم ينسبا له .

[٤]. الحيوان : ٤ : ٢٦٩ . وردت لفظة (كمَشَي) في الحيوان كذا ، والصواب (تَمَشِّي) . ذيل الديوان : ١٤٦ .

[١]. ينظر : الأمالي– أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي (ت ٣٥٦هـ) ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، د.ت ، د. ت : ١ : ٢٠٠. وينظر: عيون الأخبار – أبو محمد عبد الله ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، د.ط ، د.ت : ٤ :٩٠ .

الأخبار والأشعار [٣] والموشح [٤] وكذا ابن خلكان [٥] ، حيث استشهد ببيت العرجي الذي أطلق صيحاته المدوية في الآفاق وهو داخل سجنه علَّ من يسمعها ينقذه من استبداد وظلم أبناء عشيرته وهو مشهور جداً ، حول لفظة (سداد) بفتح السين وكسرها فالأولى تعني القصد والسبيل ، أما الثانية فتعني البُلغة ، وكل ما سددت به شيئاً فهو سِداد ، فقد سأل الخليفة المأمون النظر بن شمل إذا كانت العرب تعرف هذا فلما كانت الإجابة نعم ذكر قول العرجي من [بحر الوافر] [٦]:

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَاعُوا   لِيَـوْمِ كَرِيهَـةٍ وَسِـدَادِ ثَغْـرِ [٧]

حيث وردت سداد المكسورة في شعره وكذا ورد البيت ذاته في شرح مقامات الحريري إذ جاء في " المقامة الزبيدية يخاطب ابن السروجي أباهُ (السروجي) عندما باعه في سوق الرقيق وقبض ثمنه فقال له " [٨] [بحر الوافر]:

لحاك الله هل مثلي يباعُ   لكيما تشبع الكرشُ الجياعُ

على اني سأنشد عند بيعي   أضاعوني وأي فتى أضاعوا

مضمناً الشطر الأول من بيت العرجي أعلاه .

---

[٢]. ينظر : الزجاجي : ٢٤٤ – ٢٤٥ .

[٣]. ينظر : الحصري القيرواني : ٢ : ٥٩٨ – ٥٩٩ .

[٤]. ينظر : أحمد بن درهم : ١ : ٥٢٦ .

[٥]. ينظر :الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر – أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت ٣٨٤هـ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، د. ط ، ١٩٦٥ : ٣٣٢ .

[٦]. ينظر : وفيات الأعيان : ٥ : ٣٩٩ – ٣٠٣ . وينظر : حليّة المحاضرة في صناعة الشعر – أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتاني ، دار الحرية للطباعة ، د.ط ، ١٩٧٩ : ١ : ٣٨٤ – ٣٨٥ .

[٧] . ينظر : أخبار أبي القاسم الزجاجي – الزجاجي : ٢٤٤ – ٢٤٥ .

[٧] . الديوان : ٣٤ .

[٩]. شرح مقامات الحريري – أبو العباس عبد المؤمن العيشي الشريشسي (ت ٦٢٠هـ) ، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ١ ، ١٩٥٢ : ٣ : ١٨٥ .

واستشهد أبو الهلال العسكري في ميدان تجاهل العارف بشعره فقال : "
ومن المنظوم قول بعض العرب " [1] من [بحر البسيط] :

بِـاللهِ يَـا ظَبَيـاتِ الْقَـاعِ قُلْـنَ لَنَـا   لَـيْلاَيَ مِـنْكُنَّ أَمْ لَيْلَـى مِـنَ البَشَـرِ

" والجيد في المعنى قول العرجي " [2] [بحر البسيط] :

مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى وَأَيُّ الأَرْضَ مَا سَكَنَتْ   لَيْلَـى فَـإِنِّي بِتْلِـكَ الأَرْضِ مُحْتَـبَسُ

كذا ورد شعر العرجي في حماسة القرشي [3] .

أظهرت لنا الصفحات السابقة صلاحية شعر العرجي للاستشهاد به في ميادين عديدة ، تاريخية وأدبية ولغوية وبلاغية .... الخ ، لان العرجي شاعر يمتلك ثقافة كبيرة في شؤون عصره وما سبقه من عصورٍ ، جاهلية كانت أم إسلامية ، فنرى شعره بالزي القبلي والديني والمدني ، فظهر بأبهى حلّة لا يمتلك القارئ إلا أن يعجب بها ويتذوقها .

---

[1]. الصناعتين – ابو الهلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الكتب ، ط ٢ ،١٩٧١ : ٤١٢ . ذيل الديوان : ١٨٢ . وينظر :علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع – احمد مصطفى المراغي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ١٩٩٣ : ٣٤٦ . فقد استشهد بهذا البيت في موطن التدلُّه في الحبّ منسوباً لـ (الحسين بن عبد الله الغريبي) ، والأصل نسبته للعرجي حيث ورد هذا البيت في ذيل الديوان .

[2]. المصدر نفسه : ١١٨ . ورد الشطر الأول (مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى وَأَيُّ الأَرْضَ مَا سَكَنَتْ) في كتاب الصناعتين كذا ، والصواب (مِنْ حُبِّ لَيْلى وَإِنَّ الأَرْضَ مَا سَكَنَتْ) . الديوان : ١٥٠ .

[3]. ينظر : حماسة القرشي – عباس بن محمد القرشي ، تحقيق خيري الدين محمود قبلاوي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٩٥ : ٢٩٢ – ٢٩٣ .

الفصل الأول

لغة الشعر

توطئة :

مما لاشك فيه أنَّ لغة الشعر قد حظيت باهتمام كبير من لدن نقادنا وباحثينا القدامى والمحدثين ، فكانت موضوعاً لكثير من مؤلفاتهم وبحوثهم ورسائلهم الجامعية ، كونها عنصراً مهماً وأساسياً في عملية بناء النص الشعري وإبرازه للمتلقي بشكله النهائي الناضج ، فهي وسيلة الشاعر للتعبير عما يدور في خلجات نفسه من مشاعر وأحاسيس ، سواء أكانت مفردات تكتسب قيمتها من السياق الذي ترد فيه لأنه المسؤول عن تطويعها بما يخدم تجاربه الشعرية على الصعيد النفسي ، والموضوعي والفني أو تراكيب لغوية ، ثم إن لغة الشعر إيحائية فنية وليست مجرد وعاء بل هي وسيلة وغاية في آنٍ واحد ، وهذا ما ذهب اليه الدكتور محمد مندور فقال : "... أن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير ، بل هي خلقٌ فنيٌّ في ذاته ... وانه لمن الحمق أن يقال أن ثروة أو غنى لغة ما يتوقف على عدد ألفاظها ، وانما ثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة ان تعبّر عنها ... " (١) .

وعلى هذا الأساس فإذا ما أراد باحث ما التعرف على بيئة شاعر من الشعراء من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية، والشخصية لابد له من الانطلاق من لغته وذلك بسبب وجود رابطة خفية بينه وبينها ، وهذه العلاقة تتجسد في انقياده إلى اللاوعي اللغوي أكثر من كونه يملك إحساساً مرهفاً وروحاً محتشداً زاخماً (٢) ، فالشاعر المتمكن من أدواته هو القادر على استغلال ما في

---

(١) . في الأدب والنقد – د. محمد مندور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣ ،١٩٥٦: ١٨.

(٢). ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى – نازك الملائكة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٣ : ٩ .

اللغة من طاقة كامنة وتوظيفها بما ينفع السياق الشعري ويرتقي بها من استعمالها اليومي إلى المستوى الأدبي الراقي ، إذ إن " اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيـــد بناءهـــا ثانيـــة فـــي انســـاق تركيبيـــة وعاطفية جديدة " [١].

[١]. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – محمد رضا مبارك ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ : ١٩٩٣ : ١٥ . وينظر : البلاغة والنقد بين التاريخ والفن – د. مصطفى الصادي الجويني ، دار النجاح للطباعة ، إسكندرية ، د. ط ، ١٩٧٥ : ١٠٢ ، واللغة الشعرية – ترجمة كامل العامري ، مجلة آفاق عربية ، ع ٢ – ٣ – ٤ ، س ١٦ ، ١٩٩١ : ١٥٦ ، واللغة وبنية الفكر – محمد رضا مبارك ، مجلة آفاق عربية ، ع١١ ، س ١٤ ، ١٩٨٩ : ١٣٥ .

المبحث الأول

معجم الشاعر :

العرجي كغيره من الشعراء له معجمه الشعري الخاص به الذي يجعله ينفرد عمن سواه ، وذلك بطريقة صياغته لألفاظه وكثرة دوارنها على لسانه ، ومن يستقرِ ديوانه يجده يجمع فيه بين الألفاظ البدوية والحضرية في لغته التي فرضتها البيئة التي امتلأت بالعناصر الأجنبية والجواري المولدات والقيان ومجالس اللهو والطرب وحياة الغضارة والنعيم فباتت لغته واضحة ، سهلة رقتها المدنية ولينتها الحضارة ، وهذا متأتٍ من كون : " .... العصر الأموي الذي هو عصر الترف والغنى والثروة ، عصر القصور والملاذ ، عصر الاندماج في غير العرب واتخاذ السراري والسبايا ، كخادمات ووصيفات وزوجات " [١] .

ويمكن أن نصنف ألفاظ معجمه الشعري تبعاً لما أظهره استقصاؤنا لديوانه إلى خمسة أصناف هي :

الأول : يمثل موقف العرجي من الحب وهذا بدوره ينقسم إلى عدة أقسام هي كالآتي :

أ – ألفاظ تمثل الجانب الحسي (جسد العاشق والمعشوقة) والمعنوي وهي : (حوراء ، العئن ، وحف ، اعجازهن ، مهضومة ، خرعبة ، الساق ، البدن ، جيد ، اللبان ، الليتين ، طرفها ، اغر ، انيابه ، قلبك ، نظرت ، مبتلة ، الماقِيان ، وجهها ، المقلتين ، يداها ، خوذا ، سوالفها ، بدل ، رعبوبة ، نحرها ، بدنا ، عوهج ، جردا ، فؤادي ، عيني ، قلبي ، ارى ، الخد ، كفي ، ابصرهم ، جسمي ، فللحيين ، اشيم ، القدم ، معصم ، عظمها ، احشاؤهن ، خمصانة ، خلخالها مشبع ، توريد خديها ، وجنتها ، لطف خصور ، الخمر ريقتها ، رخص الظلوف ، غضيض الطرف ، الصدر ، الجوف ، كف ، بنفسي ، تميل ، رود الشباب ، تمشي ، تأطرت ، جلد ، تكفا ، ثوى جسدي ، الكبدا ، فيه ، المتون ، حور

---

[١]. عصر المأمون – د. احمد فريد رفاعي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٢٨: ١ : ٥٦ .

المدامع ، العورة ، نجلا ، زهر ، تهادين ، جم المرافق ، كاعب ، الحجل ممكور ، غرثي الوشاح ، رخيم دله ، واضحة التراقي ، كشح هضيم ، خروس حجله ، ثغر ، أسيل الخد ، قطوف الخطا ، هواها ، وصالك ، حبك ، ودي ، لوجدك ، الصبا ، تهوى ، محب ، الهائم ، هاجت ، تتوق شوقا ، اللهفِ ، محب ، البنان ، الوجد المستهام ، لمتيم ، المودة ، هيمان ، شغف ، مغرم ، لذة ، تشتهي ، الخلوة) [١].

ب- ألفاظ دالة على الزينة وهي : (الحلي ، وساوس ، كحل ، النصيف ، بالبرد ، معثكل ، ساجي ، الدمى ، ثيابه ، الملاء ، الحناء ، الكتم ، تغشت ثياب الليل ، الازار ، الريط ، دهنِ ، صفراء ، تطيب ، عنبر ، السيجانِ ، جِلبابه ، مسكنا ، العنبر ، الكافور ، سخاب ، تخال خمار الخز ، يعبقا ، نصح الزعفران ، وشاحاه ، رود موشحها ، خلخال ، قصب ، سمطي قرنفل ، دمالج، خلاخل خرس ، المراود ، مجمجت أشفارهن ، لجاما ، المعاضد ، القرطين ، بهنانة ، أقحوان ، بردا مهلهلا ، معطارا ، رداء ، بفرج مراجل ، تفوح ، يشم ، ينشر) [٢].

ت- ألفاظ دالة على المعاناة (تحمل الصعاب ، السهر والقلق ، الخوف ، الحزن ، المرض ، تمني الموت) وهي : اجشم الهول ، أسري الركب ، تخوفت ، رابه ، هاله ، اكابد ، عناء ، شقاء ، الكرى ، فملحدها ، أجوب بها السرى ، أجشمه ، لبست ساجي ، الموت ، الردى ، حتفي ، فتهلك ، قاتلي ، نحري ، المنايا ، الممات ، ألم ، كمد ، الحزن ، عبرات ، أبكي ، يعاوران ، لم يسعد ، فلم أرقد ، إطرابه ، تشفق ، بالشجو ، الدموع ، هم ، ماء الحزن ، شجن ، در، مؤرقة الهموم ، بنات فؤادي ، هموم ، الكرب ، تغرورق ، بواكف ، فأسجما ، الليل ، هدءا ، الدجى ، الظلم ، أسريها ، العصرانِ ، السرى ، آخر ليلي ، أكابد الليل

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٤ ، ٨ ، ١١ ، ١٢ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٨٨ ، ١٩٣ ... الخ .

[٢] . ينظر : الديوان وذيله : ٢٨ ، ٤٠ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ... الخ .

، يسهر ، أرقت ، فما ذقت من نوم ، لم ترقد الليل ، موهنا، وهنا ، شطر الليل ، شفه الهوى ، نفس ضعيفة، شفاء ، طبيبا، مريضة ، المحن ، ابتلاني ، نحول ، دواء ، أذواها ، نكاها ، قرحة ، مهجر ، واهن القوى ، بكيت بعولةٍ ، المراض ، إدكارك ، صريع هوىً ، أحرضا ، محسر ، أخفضا ، أقصده ، سوابق دمعٍ ، الشوق المبرح ، سقمها ، ما ينام الليل ، فجئت قسراً ، هد عظمي ، اذرت دمعها ، لن ألقى سروراً ، أودى به ، جثة ، حملت ، أقاسي ، عقابيل ، لحيته) [1] .

ث – ألفاظ دالة على الصدود – الإعراض – البعد وهي : (اصارم ، الفراق ، الرحيل ، مزحل ، شحطت ، بعيدٍ ، النأي ، الهجران ، جفوني ، شتات ، الصدود ، سفر ، لبعادنا ، البخيلة ، خلات ، مطول ، انصرافي ، فارقته ، فلا ادنو لها ، ودعتهن ، مغتد ، لا تقربنا ، سأجتنب الدار، تمطلي، لا ازوركم ، لم يواصل ، بينها ، ادبرو ، المشتت ، تولت ، صدت ، يصار ، صردته ، القطيعة ، اصن ، فما لان قلبها ، حدت ، اقسى خليلا ، استقل الجميع ، انشعبوا ، ضربوا ، شطت ، اعراض ، قطاع) [2].

ج – ألفاظ دالة على الصحبة – الرفقة – الخليل – الرسول وهي : (صاح ، رفيقي ، رسولا ، صحبتي ، خليلي ، أرسلت ، أخا ، صاحب ، اخذان ، أخا الحب ، تربها ، نسوة ، الصديق ، رسولهم) [3].

ح – ألفاظ دالة على العتاب (العاذل ، اللائم ، العتاب) نحو : (يلحاني ، اللوم ، عاذل ، العتاب ، العواذل) [4].

---

[1] . ينظر : الديوان : ٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ... الخ .

[2] . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ١٤ ، ٤٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ١٩٤ ... الخ .

[3] . ينظر : الديوان : ٣ ،١١،١٢ ، ١٣، ٢١ ، ٣١، ٣٦، ٣٨، ٤٦، ٥٦، ٥٩، ٦٣، ٦٥،٦٦...الخ .

[4] . ينظر : الديوان : ١٠ ، ١٣ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٥١ ... الخ .

خ – ألفاظ دالة على الكاشح ، الواشي ، العدو ، الحارس ، الرقيب وهي :
(الواشين، محرش بحديث كاذبا ، أناس ، العيون الرامقات ، عدو ، رقيبا ، ينثا، الشرطي ، الأعين ، الحارس) [١].

د – ألفاظ دالة على اللقاء ، الزيارة ، الموعد ، العهد ، كتمان السر ، الوعد نحو :
(أقول لما التقينا ، كتمنا السر ، العهد ، أزرك ، الموعد ، تواعدنا) [٢] .

ذ– لفظة الذكريات نحو : (يذكرني ، بذكرتها ، ذكركم شانا ، مذكرات ، معنى بذكرى) [٣] .

ر– ألفاظ دالة على القيود والحرية نحو : (الموثق ، المغلول ، أحبس ، الجوامع، أسير ، مطلقة ، مشدود الوثاق ، الحبس داري ، سمرت كبولي ، يشد خناقي ، كبول القين،ذو أواس ، مشرف ، السجن ، فؤاد أسرته ، حلها ، صفادها ، فارغ ، مشتغلا) [٤].

ز– ألفاظ دالة على البيع والشراء وهي : (باع ، ماله ، فاقتضى ،التجر ،السوق ، يربح ، السائمون ، اشترى) [٥] .

س – ألفاظ دالة على الشيب والشباب وهي : (الشباب ، وقع السواد ، البياض ، خضابه ، لاح شيب القذال ، الرؤس بياض ، لاح قتير في مفارق رأسه ، خضيب الرأس ، أسود الرأس ، فارق أشياع الصبا،خط شيب ،تولى شبابي ، الشيب) [٦] .

ثانياً : ألفاظ تمثل الطبيعة الساكنة هي : (الأرض ، كالهضب ، المتان ، ماء ، سحابة ، الكناس ، جذع ، خشابه ، نقع ، السماء ، باب ، ضبابه ، كالمهل،

---

[١] . ينظر : الديوان : ١٢ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٥٦ ، ٩٣ ... الخ .
[٢] . ينظر : الديوان : ٣ ، ٤ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٦ ... الخ .
[٣] . ينظر : الديوان وذيله : ٥ ، ١٧٩ ... الخ .
[٤] . ينظر : الديوان : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٥ ... الخ .
[٥] . ينظر : الديوان : ٥٠ ، ١١٤ ... الخ .
[٦] . ينظر : الديوان : ٢٣ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١١٤ ، ١١٥ ... الخ .

ربابة، متأنق ، زاهر ، النجوم ، ظلم ، إعشابه ، جادي ، بارد ، كغريض ، طود ، لصابه ، موهبة ، الصبا ، مشرف ، كثبا ، أنقاء ، الالا ، إخضابه ، كالنخل ، أرطابه ، رحل ، أجلابه ، جنانه ، زرقا ، البدر ، دارها ، باليفاع ، ربوة ، ثراها ، تراب ، المقام ، طين ، القرى ، أكباها ، الحمول ، كالجبال ، الأخشبين ، مولاها ، خلفاها ، بيته، ربع ، العقيق ، ببطن ، منزله ، الخيف ، نعم ، فثبير ، فبلدح ، فحراء ، البلاط ، فسلعا ، الأجوار ، ذي الشرى ، بالظواهر ، بطحاها ، بالشعاب ، الحزن ، حماها ، حجاب ، كالشمس ، الثكن، مبدي ، خدنها ، موضع، نهر ، النسم ، الشمال ، قطقط ، شبم ، يمانية ، الرهم، علم ، المدى ، حصن ، قصور ، خيما ، الحي، ، النؤي ، المواقد ، الظرب ، مجلس ، روضة ، أقاح ، الرمل ، كالغصن، الثلج ، دقيق ، عصب، الملا ، الاجر ، جدر ، العنب ، مصع العوسج ، الارطي ، الغضا ، العرفج ، غمام ، البرد ، الصحيفة ، بنعف ، اللوى ، المور ، القطر، جرهما ، قريش، مكة ، الغور ، بتنوفة ، ضريب ، حوض ، خزامي ، الأجارع ، السوق ، الرياح ، فوز ، بالعرج ، شرس ، الاثل ، الدمن ، سفن ، سيف البحر ، الأحسا ، بالبرق ، الدجن ، كاللبن ، الحوذان ، أوطان ، فالبئر ، الهند، عدن، التين ، الحناء ، الكتم ، اليمن ، بوج ، بالحرام ، متهما ، بالمدينة، مذحج ، المنجد ، بني الحرث ، البسر تمصع ، البان ، الخمائل، الخدور ، الحبال ، الوحش ، عسجر ، المنهل ، المحضر ، هروية ، بالزعفران ، الأزهر ، منى، القال ، السحر ، الحجر ، نبات ، الورد ، الجمرات ، القمر ، الكروم ، الشجر، الوتر ، القاع ، ودان ، الوتائر ، اللثق ، ندى ، قلل ، المشلل ، قرنفل ، الغمرتان ، الخطم ، أثبرة ، السدرتان ، فملحدها ، القبة الخضراء ، الأزد ، مسماره ، الحصا ، مفاتح الأبواب ، المحراب ، بمنيف ، الشهاب ، القصر، أبطح ، مواهب ، أكرة ، الكتاب ، صخرا ، بانة ، العذق ، سواقيه ، البارق ، صوب ، أسجر ، بخوعى ، العسيب الهشيم ، أقحوان ، سيفي ، الهلال ، بمعترس ، حوذانة ، آيات الرسوم، الالآء الجعد ، أسحم رجاف ، الدلو ، الرعد ، ممطر ، زاهر البقل ، أورق ، سفع ، خيم ، طلل ، ظلال بساتين، غدير ،

الفرش ، بالسفح ، قير ، مكفهرة ، الثريا ، الكواكب ، الجهراء ، صرصر ، الأثافي ، الحجازي ، فاتور اللجين، المنهوم ، جزع الطلح ، زمزم، أراك ، سجنها ، بطحاء القسية ، الخبارير ، ساق طلحة ، شعبة الاصغاء ، مطلحا ، السيول ، لفح السموم ، نبل ، أسهم ، قوس ، رؤس اللصاب ، الصالف ، قعرا ، بالرونة العليا ، هاب ، الخال ، الآل ، النار ، رضوى ، الشام ، عود ،جبال السراة ،لدن المهرة ،الثماد ،الوشلا ،بدائرة ،الدماث) [١] .

أما الألفاظ الدالة على الطبيعة المتحركة [٢] ، فهي : (الناجيات ، القمري ، الغراب ، الريم ، العين ، المها ، الليث ، سرحان ، خيل ، البدن ، نعاج الرمل ، أدماء ، بغلة ، العقارب ، الرقش ، النحل ، العصافير ، الضفادع ، النعاج ، غزالا، النعام ، دلدول ، الكلاب ، الذباب ، الجؤذر ، الإبل ، العيس ، سيد غاب (الذئب) ، عيرهم ، جوازئ ، نعاج الربائب ، الوحش ، الظباء ، المعيد ، حمائم أيكة ، عصم القلاة ، مطوقة ، الجواد ، الفرس) [٣] .

ثالثاً : ألفاظ إسلامية وهي : (الله ، النبي ، ربنا الله ، رب ، الإله ، الحجيج ، توبة ، حرموا ، يميني ، الحج ، العرش ، الجمار ، فأجزى ، حديث ، نبي الهدى ، راهب ، محرابه ، نذر ، منى ، الفقيه ، الدين ، للوثن، نصارى الروم ، الإيمان ، نفلا ، الرسول ، للعيد ، الحجيج ، البدن، أشعروها ، تحليل ، تقليد ، المهلين ، حالف بالله ، المكبرين، المنيخين ، شهودا ، الله يعلم ، بيت الله ، بالحرام ، فأشهد الله ، ورق المصحف ، الهدايا ، المواسم ، أمانة ، كالليلة

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٦٨ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ... الخ .

[٢] . ونعني بها : " كل ما يجري فيه ماء الحياة وينبض بالحركة من حيوان ، ما عدا الإنسان ، فهي على هذا تشمل الحيوان الأنيس كالإبل والخيل والكلاب ، وغير الأنيس كثور الوحش، والضباء، الزواحف كالحيات والحرابي .... " . الطبيعة في الشعر الأموي – عبد الأمير كاظم عيسى ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٨٣ : ٨٣ .

[٣] . ينظر : الديوان وذيله : ٤ ، ٩ ، ١١ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٢٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ... الخ .

المباركة ، الصيام ، إمام ، ليلة الأضحى ، التطواف ، ليلة الفطر ، ليلة القدر ، الحمد ، إبليس ، النفر ، النحر) [١].

رابعا– ألفاظ دالة على موقف الشاعر من الأغراض الأخرى وهي كما جاءت في ديوانه :

١ –الهجاء نحو قوله : (كرهت ، عين ، برم ، بغضا ، بالضغائن ، الحسد ، اللئيم ، أطعموا ، طعموا ، له لحية طالت على حمق القلب ، قبيح ، الدناءة ، له قحة ، الشتم ، لرجلك نعلا ، وتري ، سب ، أصن) [٢].

٢ –الفخر وهي : (الفخر ، يسمو للعلاء ، عقائل زهر ، ورثت عجائزها ، العفاف ، بنت كل أبيض قرم ، ذراها ، بنى المجد صاعدا) [٣].

٣ –وصف الخمرة وهي : (الخمر ، أسقى بأكواس ، أصناف ، الندي ، النزيف، يمج ، سمار ، عقارا ، قهوة ، مقدية، التجر ، أنيابها، المدام)[٤].

٤ –المدح نحو قوله : (كالليث ، شكري ، فثنائي ، مدحا) [٥].

خامسا : ألفاظ تمثل خلاصة تجارب الشاعر وهي : (الوغى ، كريهة ، الحرب ، دهر ، أصل ، عشاء ، وهنا ، ليالي ، شهر ، بهجر ، ساعة ، غد ، بالضحى ، الكريم ، الحليم ، ففارسه ، قبل ، بعد ، الصباح ، النهار ، سناه ، فأشرقا ، تلالا .... الخ) [٦].

وفيما يأتي جدولان إحصائيان يبينان موقف العرجي من ألفاظ المجموعة الأولى والثانية والثالثة والرابعة فقط كونها هيمنت على غالبية ديوانه متسلسلة حسب نسبة شيوعها الجزئية والكلية في ديوانه :

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٤٢ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ... الخ .

[٢] . ينظر : ذيل الديوان : ١٧٥ .

[٣] . ينظر : الديوان : ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ... الخ .

[٤] . ينظر : الديوان : ٦ ، ٥٠ ... الخ .

[٥] . ينظر : الديوان وذيله : ٣٦ ، ١٨٥ ... الخ .

[٦] . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ،٢٦ ،٤٧ ،١٢٦ ،١٥٠ ،١٥٣ ،١٨٠ ،١٨١ ،١٩١ ، ١٩٥ ...الخ .

الجدول رقم (١)

ت	دلالة الألفاظ على ما يأتي :	عدد المرات التي جاءت فيها	النسبة المئوية %
١	الحب :		
	أ – دلالة حسية ومعنوية على جسد العاشق والمعشوقة .	٨٧٥	٢٧
	ب –المعاناة .	٤٧٥	١٥
	ت –الصدود .	١٩٥	٦
	ث –الزينة .	١٣١	٤
	ج –الصحبة .	٧١	٢
	ح –العتاب ، العاذل ، اللائم .	٦٩	٢
	خ –الكاشح ، الواشي .	٦٨	٢
	د – اللقاء ، الزيارة ، العهد ، كتمان السرّ ، الوعد ، الموعد .	٦٣	٢
	ذ – الذكريات .	٣١	١٠
	ر –القيود والحرية .	٢٤	٨
	ز –الشيب والشباب .	٢٣	٨
	س –البيع والشراء .	١٢	٤
٢	الطبيعة :		
	ش –الساكنة .	١٦٠	٥
	ص –المتحركة .	٩٦١	٣٠
٣	إسلامية .	١٧٢	٥
٤	الأغراض الأخرى :		
	ض –الهجاء .	٥١	٢
	ط – الفخر .	٣٧	١
	ظ – وصف الخمرة .	٢٤	٨
	ع – المدح .	٧	٢
المجموع	٣	٣١٧٩	١٠٠

الجدول رقم (٢)

ت	دلالة الألفاظ	عدد المرات التي جاءت فيها	النسبة المئوية %
١	الحب .	٢٠٣٧	٦٤
٢	الطبيعة .	٨٥١	٢٧
٣	إسلامية .	١٧٢	٥
٤	الأغراض الأخرى .	١١٩	٤
المجموع	٤	٣١٧٩	١٠٠

نستشف من خلال الجدولين السابقين جملة ملاحظات تخص معجم الشاعر هي :

١. يظهر استقصاء ديوان العرجي تفوّق الألفاظ الدالة على الحب بشكل مباشر وغير مباشر على سواها من الألفاظ ، ويعزى ذلك إلى الوحدة في بناء القصيدة ، إذ أصبح الغزل في عصره فنّاً مستقلاً بذاته [(١)] ، واختصّ به شعراء معينون عرفوا به بعد أن كان وسيلة للولوج إلى موضوع القصيدة الأساسي يفتتحها به ، فنظموا فيه القصائد المطولة والمقطوعات لسببين ، هما : غلبة الترف على حياة فريقٍ كبيرٍ من سكان الحجاز ، وشيوع الغناء [(٢)] . ويبدو للمتلقي منذ الوهلة الأولى أنه يركز على المفردات الدالة على حاسة البصر ، فيذكرها على نحوٍ لافت للانتباه ، فتراه يشير إليها إشارة صريحة وأخرى مرادفة لها مثل (الطرف ، المقلة ، أرى) وغيرها ، من ذلك قوله من [بحر الطويل] :

فَقُلْتُ لِعَيْنِي: أَعْمِدِي نَحْوَ غَيْرِهَا بِنَفْسِي،وَعَيْنِي حَيْثُ تَهْوَى قِيَادُهَا [(٣)]

---

(١) . ينظر : تاريخ الشعر العربي إلى آخر القرن الثالث الهجري – نجيب محمد البهبيتي ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦١ : ١٤٣ .

(٢) . عصر القرآن – محمد مهدي البصير ، وزارة المعارف العراقية ، د .ط ، د. ت : ١٢٨ .

(٣) . الديوان : ١٦٧ . وينظر : الديوان : ٣٩ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٨ ... الخ .

استعمل العرجي لفظة (العين) مرتين في صدر البيت وعجزه في محاورةٍ جميلة دارت بينه وبينها ، طالباً منها التوّجه صوب فتاة أخرى ، فهي متى ما تهوى تنقاد إلى الشخص ذاته ، والألفاظ كما نراها واضحة ، بسيطة ، سهلة لا تحتاج إلى إعمال الفكر ، إذ إنها بعيدة عن الغموض والتعقيد .

وكذا قوله من [البحر البسيط] :

حَوْرَاءُ لَوْ نَظَرَتْ يَوْماً إِلَى حَجَرِ لأَثَّرَتْ سَقَمَاً فِي ذَلِكَ الْحَجَرِ [1]

استعمل الشاعر هنا ما يردف لفظة (العين) في حديثه عن قوة تأثير محبوبته – وجمال عينيها السوداوين – بمن تنظر إليه وهي :(حَوْرَاءُ – نَظَرَتْ)، وبعبارة أخرى أن لنظرتها وقعاً بالنفسِ لا يبرحها ، فتراه ضعيفاً مريضاً ، فهي إذا ما رمت بسهامِ عينيها لا تخطئ الهدف .

ثمَّ إن حبيبته كثيراً ما تتصف بامتلاء ساقيها ، فتجد الشاعر حريصاً على إظهار هذه السمة في حالة الانعطاف والانثناء والميلان . نحو قوله من [بحر السريع] :

مَمْكُورَةُ السَّاقَيْنِ رُعْبُوبَةٌ كَالْغُصْنِ قَدْ مَالَ وَلَمْ (يُخْضَدِ) [2]

وظّف الشاعر التركيب أعلاه (مَمْكُورَةُ السَّاقَيْنِ) ، ليرسم لنا جسد محبوبته ، فأضاف لشعره حسناً وبلاغةً في أداء المعنى المراد ، وهو (السمنة) فهي من الجواري البيض الرشيقات تشبه الغصن في حالة ميلانه ، فهو لا ينكسر .

نلمح التفاوت في درجة استعماله للألفاظ الدالة على الحب ذاتها ، حيث تأتي الألفاظ الحسية والمعنوية والمعاناة والصدود والزينة بالمرتبة الأولى ، ثم تأتي ألفاظ الصحبة والعتاب والكاشح والواشي واللقاء في المرتبة الثانية ، أما الألفاظ الباقية ، فتحتل المرتبة الأخيرة وربما كانت ثقافة الشاعر وعمق تجربته وخبرته وصنعته

---

[1] . ذيل الديوان : ١٨٢ . وينظر : الديوان : ٢٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٩ .... الخ .

[2] . الديوان : ١٢ .

علّة ذلك التفاوت ، ثم ما يحكم الشاعر لحظة إبداعه للنص الشعري ، من أمثلة ذلك قوله مصوّراً تحمّله أهوال الصحراء ومخاوفها وحيداً لا رفيق له إلاّ الإله والسيف والفرس ، ليصل إلى حبيبته في قوله من [بحر البسيط] :

أَجْتَازُ قَفْرَاً بَعِيدَ الْقَعْرِ لَيْس مَعِي   إلاَّ الالَـهُ وَإلاَّ السَّـيْفُ وَالفَـرَسُ [١]

وكذلك قوله متمنياً الموت لشدة ما يكابده في الحب من شقاء من [بحر الطويل] :

يَرَى المَوْتَ غُنْمَاً رَاحَةً وَالَّذِي بِـهِ   عَلَيْـهِ عَنَـاءٌ فَهْوَ بِالْمَوْتِ طَـامِعُ [٢]

ثم تأتي الألفاظ الدالة على الطبيعة بعدها لأنه لم يكن يقصد الطبيعة لذاتها ، بل كان يرمز بها إلى المرأة وشخصه ، ومن ذلك وصف الأطلال فهي من الألفاظ التي تناولها في ديوانه لكونها تعد ظاهره من الظواهر الاجتماعية لكنها تمثل عند الشاعر ظاهرة اجتماعية تجسد انتماءه للأرض التي عاش في كنفها ، وربما يعود هذا الاهتمام والتركيز إلى الروابط الوثيقة الارتباط بإنسانيته وحالة الصراع التي عاشها مع أهوائه ونزعاته وعواطفه بماضيه وحاضره ، ومن هنا تأتي أهمية الطلل في شعر العصر الأموي فإذا بالصور الجاهلية القديمة التي رسمها الجاهلي لطلله مستقرة في صور طلل شاعر العصر الجديد [٣] ، نحو قوله من [بحر المتقارب] :

أَهَاجَـكَ رَبْـعٌ عَفَـا مُخْلِـقُ ؟   نَعَـمْ ! فَفُـؤَادُكَ مُسْـتَغْلِقُ [٤]

نلمح في ألفاظ هذا البيت الروح الجاهلية واضحة : (رَبْعٌ ، عَفَا ، مُخْلِقُ)، ثم وقوف الشاعر على ديار الأحبة وهو أمر اعتاد الشاعر الجاهلي فعله محاولاً أن يجعلنا نشاركه في أحزانه ومعاناته من خلال مناجاته لنفسه مستفهماً عن ديار الأحبة التي درست معالمها فأصبحت بالية خالية من أهلها موحشة وتغيرت رسومها

---

(١) . الديوان : ١٥١ . وينظر : الديوان : ٤٧ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٩ .... الخ .

(٢). الديوان : ٤٨ . وينظر : الديوان : ١٥ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٤٦ .

(٣) . ينظر : الطبيعة في الشعر الأموي – عبد الأمير كاظم عيسى : ٢٧ .

(٤) . الديوان : ٥٥ . وينظر : الديوان : ١١ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٥٣ .... الخ .

بفعل الظواهر الطبيعية من رياح ومطر وغيرها ؟ فيجيبه الشاعر بـ (نعم) . وقال أيضاً من [بحر الكامل] :

قَصْـرٌ بِـهِ رُوْدُ الشَّـبَابِ لَهَـا نَسَبٌ يُقَصِّرُ دُوْنَـهُ الْفَخْرُ [١]

نجد المدنية شاخصة في ألفاظ البيت أعلاه (قَصْرٌ ، رُوْدُ الشَّبَابِ) فهو يتحدث عن قصر الأمير " محمد بن هشام المخزومي " وما فيه من جواري حسناوات ، فيخص جارية شابة نسبها مدعاة للفخر .

أما الطبيعة المتحركة ، فقد اهتم الشاعر العربي منذ الجاهلية بالخيل ، فاحتل مكانه البارز في شعره ، فوقف عنده وقفات طويلة تعرض بها إلى الوصف الدقيق لكل جزء من أجزاء جسده ، وكانت السرعة والقوة والحيوية والضخامة من الصفات التي أثارت اهتمامه ، فوجدناه يشغل مساحة متميزة في ديوان العرجي ، فيصف لنا العرجي جواده بأنه من أبوين كريمين يضطرب رشاقة وليناً فهو يشبه الذئب في سرعته نحو قوله من [بحر الطويل] :

رَكِبْتُ لَهَا طِرْفاً جَوَاداً كَأَنَّـهُ إِذَا خَبَّ سِرْحَانُ المَلاَ حِينَ يَعْسِلُ [٢]

ثم تأتي الألفاظ الإسلامية ، وهذا طبيعي إذ تأثر شعر العصر الأموي بالدين الجديد ، فلمسنا ألفاظاً مستمدة من القرآن الكريم ومصطلحات متعلقة بالحديث النبوي الشريف ، فخلا شعره من الوحشي والمبتذل والغريب من الألفاظ ، ويرى الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي أن : " ألفاظ الشعر في هذا العصر يظهر فيها أثر القرآن الكريم والحياة الجديدة عذوبة وفصاحة وسلامة من اللحن والخطأ والعجمة والغرابة والوحشية والابتذال .... " [٣] .

---

[١]. الديوان : ٤٤ . وينظر : الديوان : ١٠ ، ١١ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٥٧ ..... الخ .

[٢]. الديوان : ١٥ .

[٣]. الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام – الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي ، المطبعة الفاروقية الحديثة ، ط ١ ، ١٩٤٩ : ٤٨٩ .

والعرجي ينتمي إلى سلسلة شعراء هذا العصر ، فتأثر شعره بألفاظ بيئته الجديدة ودينها الجديد ، ولكن تأثره كان سطحي ، أما المضمون فسخرّه بما يتناسب مع السياق الذي يرد فيه ، من ذلك قوله من [بحر البسيط] :

فَقُلْتُ اِذْ لاَمَنِي فِي الْوَجْدِ ذُو عَنَفٍ غَيْرُ الْفَقِيهِ بِذَاكَ الدِّينِ وَالمَحَنِ [١]

نجد أن ألفاظ البيت قد وظفت بما يتماشى مع سياق الغزل الذي جاءت فيه، فهو يتحدث عن شخص لامه لوماً شديداً على حبه ، فوصفه بأنه ليس من الذين يخبرون أسرار هذه الحالة والمحنة التي يمر بها ، وقد خرجت المفردات عن دلالاتها الوضعية إلى أخرى مجازية تستوعب تجربة الشاعر وتعبر عنها اجمل تعبير هي : (الْفَقِيهِ ، الدِّينِ) .

وأخيراً الألفاظ الدالة على موضوعات الشعر الأخرى ونلمح فيها وجود التباين في المساحة المكانية التي شغلتها حيث جاء الهجاء والفخر أولا ، ثم وصف الخمرة ثانيا والمدح ثالثا ، إذ إن هذه الأغراض ليست محور اهتمامه ، فهو شاعر كما قلنا اختص بغرض معين هو (الغزل) ، ومن أمثلة ذلك قوله من [بحر الطويل] :

أَتَانَا فَلَمْ نَشْعُرْ بِهْ ، غَيْرَ أَنَّهُ لَهُ لِحْيَةٌ طَاَلَتْ عَلىَ حُمُقِ الْقَلْبِ [٢]

أما الفخر ، فقوله في زوجته " عثيمة " مفتخراً بأهلها وحسبها ونسبها [٣] من [بحر الخفيف] :

إِنَّهَا بِنْتُ كُلِّ أَبْيَضَ قَرْمٍ مَلِكٍ نَالَ مِنْ قُصَيٍّ ذُرَاهَا
وَبَنَى أَلْمَجْدَ صَاعِداً ، فَعَلَتْهُ عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٌ أَبَوَاهَا
فَهْي لاَ تُدْرِكُ النِّسَاءُ بِسَعْيٍ أَبَداً ، حِينَ يَفْخَرُوْنَ ، مَدَاهَا

---

[١] . الديوان : ٤٢ . وينظر : الديوان : ٦ ، ١٠ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٥، ٣٦ ، ٥٧ .... الخ .

[٢] . ذيل الديوان : ١٧٥ . وينظر : الديوان وذيله : ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ١٢٣ ، ١٨٥ .... الخ .

[٣] . الديوان : ٥١ . وينظر : الديوان : ١٧ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٥ .

أما وصف الخمرة فقد تحدث عنها وعن ما يتعلق بها من كؤوسها وسمّارها وأسمائها والقرية المشهورة ببيعها بل والتاجر الذي يقوم بعملية بيعها على نحو قليل قائلاً من [بحر الطويل] :

كَـأَنَّ عُقَـاراً قَهْـوَةً مَقَدِيَّـةً   أَبَى بَيْعَهَا خَبٌّ مِنَ التَّجْرِ خَادِعُ [١]

والألفاظ الواردة في هذا البيت تومئ إلى حياة التمدن وهي (عُقَاراً ، قَهْوَةً ، مَقَدِيَّةً ، التَّجْرِ ، خَادِعُ) ، بعيدة عن التكلف والتصنع .

أما المدح فنسبته ضئيلة جداً في ديوانه ، من ذلك قوله [٢] من [بحر الخفيف]:

ذَبَّ عَنْهَا قُصَيٌّ كُلَّ عَدُوٍّ   فَنَفَاهُ ، وَجُرْهُمَاً أَجْلاَهَا

سَارَ بِالخَيْلِ وَالحُمُولِ فَلَمْ تَعْـ   ـلَمْ قُرَيْشٌ بِذَاكَ حِيْنَ أَتَاهَا

فِي كَرَادِيسَ كَالجِبَالِ وَرَجْلٍ   يُفْزِعُ الأَخْشَبَيْنِ طُولُ قَنَاهَا

٢- يتميز شعر العرجي بمتانة وقوة ألفاظه وعباراته مع سلاستها وعذوبتها في آنٍ واحد أن لكل تجربة شعرية طبيعتها الخاصة فالقوة والمتانة قد تكون سمة الفخر والحماسة مثلاً على حين اللين والرقة سمة النسيب والرثاء ، وهكذا كما إن للبيئة أثراً في ذلك فشعر البيئات المدنية عادة ارق وألين من شعر البيئات البدوية وهلم جرى ... هذا فضلاً عن أن لكل عصر طبيعته اللغوية المطبوعة بطابعه ، وهذه السمة نابعة من طبيعة اللفظ في الشعر الأموي ، إذ كانت القوة والمتانة واللين والرقة من خصائص الشعر في العصر الأموي [٣] . والدليل على ذلك شعره نحو قوله من [بحر الكامل] :

إِنَّ العَوَاذِلَ قَدْ بَكَرْنَ يَلُمْنَنِي   وَحَسِبْتُ أَكْثَرَ لَوْمِهِنَّ ضِرَارَا [٤]

---

[١] . الديوان : ٥٠ . وينظر: الديوان : ٦ ، ٢٧ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٠ .... الخ .

[٢] . الديوان : ٥٣ . وينظر : الديوان : ٩ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٩ ، ٥٩ .

[٣] . عصر بني أمية نماذج شعرية محللة – جورج غريب ، مطبعة الغريب ، بيروت – لبنان ، د. ط ، ١٩٧٠ : ٢٦ .

[٤] . الديوان : ٦٧ . وينظر : الديوان : ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ .... الخ .

٣- استعمل الشاعر جملاً وعباراتٍ وتراكيبَ بصيغ ثابتة في معظم الأحيان وقد يشوب القليل منها التغير من تقديم وتأخير أو زيادة أو حذف طفيفٍ في مواطن يتطلبها النص الأدبي ، وهي [١] : (أَجْشِمُ الْهَولَ) أي تَحَمُل المخاطر ،

(عبل المدملج) أي الممتلئ المعصم ، (مَمْكُورة الساقِ) أي ممتلئة الساق مع حسنها ،(مَمْلوءٌ مُخَلْخَلُهَا) أي سمينة الساق ، (خُرسٌ خَلاخِلها أو خَلاخِلٍ خُرْسِ) أي ممتلئة الساقين ، (رَابٍ مَا أَحَاطَ بِهَا) أي ضخامة عجيزتها ، (شَفَّهُ الهوَى) أي رقق جسمه أو أضعفه ، (لاَحَ شيبُ القَذَالِ) ، أي شاع فيه الشيب ، (أَسِيلةُ مَجرَى الدَّمعِ) أي مستطيلة صفحة الخد مع لين ورقة ، (أَسِيلُ الخَدَّ) أي طويل ناعم ، (الحجْلَ مَمْكُورُ) أي ممتلئ الساق ، (أَشْيَاعُ الصَّبَا) أي الفتوة ، (لاَحَ قَتِيرٌ فِي مَفَارقِ رَأسِهِ) أي الشيب ، (حُوْرَ المَدَامِعِ) أي الأجفان ، (خَطُّ شَيْبٍ) أي الشيب ، (درسُ خِضَابِ) أي انكشاف لون شعره ، (بنَاَتُ فُؤَادِي) أي الهموم ، (تَكُفّ العَيْنَ إنْ جَادَ غُرْبُهَا) أي الدموع ، (قَطُوفُ الخُطَا) أي متقاربة الخطو ، (كَاعِبٍ نَاعِمٍ) أي الجارية التي نهد ثدياها (مضطخم الحشا) ضامر البطن ، (نُفْحِ الحَقِيبةِ) أي ضخمة الردفين ، (العيون الرامقات) أي الكاشح ، (عَيْنَ عَدوٍ) أي الكاشح ، (قَلِقٍ مُوَشَحُهَا) أي جولانه ، (تَحْنُو عَلَيْهِ العَوَائِدِ) أي العناق ، (أُكَفْكُفَهَا جَاهِداً) أي الدموع (تُكْفَّى فِي تَأَوُّدَهَا) أي تتمايل ، (غُرْثِي الوِشاحِ) أي دقيقة الخصر من غير امتلاء ، (عَيْنَا جُؤْذرٍ خَرِقٍ) أي سعة العين (غضيض الطرف) أو (طَرْفَاً غَضِيضَا) أي الحياء ، (مَمْلُوءَةٍ مُقَلَ الغِزْلاِنِ) أي تامة الخلق والجمال (مُؤَرَّقَةُ الهُمومِ) أي الشدائد ، الله يعلم ، دلٍّ رخيم أو رَخِيمُ دله ، (أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخزَّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا) أي الوجنتان ، (أَدْنَتْ عَلَى الخَدَّينِ بُرْدَاً مُهَلْهَلاَ) أي زادت من حسنها بكساء رقيق

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ١٨٧، ١٩٣ ... الخ .

ناعم ، كَمْ قَدْ عَصَيْتُ إِلَيْكِ مِنْ مُتَنَصِحٍ ، (رُوْدُ الشبابِ) أي حسنة ناعمة ،(القلبُ رهنٌ لدى أَسْماءَ مَأسورُ) أي مسلوب القلب،(البُرْدُ دونِي عَلَى أَسْمَاءَ مَسْتورُ) ، (خَفَّ الفُؤَادُ لِمَا تَهْوَيْنَ فَأَنْجَذَبَا) أي شدة الشوق ، (تَصْرِمِي الحَبْلَ) أي ترك الوصال ،(حُرَّةٌ مُبتَّلَةٌ) أي دقيقة الخصر ، (تَعُدِّ ذَنْبَاً أَنْتِ قَبْلِي جَنَيْتِهِ) أو(مَنَنْتِ الوَصْلَ) أي تعداد الصنيعة ، (دَمْعٌ فَاضَ سَيالُ) أي شدة جريان الدمع ، (جَشَمَتْهُ السُّرَى) أي معاناة الوصول إليها ، (هَاجكَ قَلبٌ) أي إثارة الشوق ، (قَلبٌ لَجُوجٌ) أي الشوق ، (نِعْمَ اللحافِ) أي الدفء ، (حَوْرَاء العَيْنِ) أي سوداء العين مع سعتها ، (الاعْجازُ تَنْبَتِرُ) ، أي دقيقة الخصر ، (أَقُولُ لَمَا التَقَيْنَا وَهِي مُعْرِضَةٌ) أي الصدود ، (شَجِي الحِجْلِ) أي امتلاء الساق . وردت هذه التراكيب البليغة الوقع في معرض وصفه جمال المرأة وعناء الحب [١] .

ونسوق الآن طائفة من الأمثلة التي وظفت فيها تلك التراكيب نحو قوله من [بحر الكامل] :

شخص غضيض الطرف مضطخم الحشا عبل المدملج مشبع خلخاله [٢]

وكذا قوله [٣] من [بحر البسيط] :

تَرُوْدُ فِيهِ قَطْوفٌ مَشْيُهَا أُصُلا كَمَا يَرُودُ قَطُوفُ المَشْيِ مَحْسُورُ

غَرْثِي الوِشَاحِ وَرَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ مِنْهَا الأَزَارُ وَمَا فِي الحِجْلِ مَمْكُورُ

يصوّر لنا الشاعر في الأبيات أعلاه مفاتن حبيبته الجسدية وزينتها ، فيصفها بالحياء وضمور البطن وامتلاء المعصم والساقين ، وبعد ذلك يقف عند مشيتها فيخبرنا بأنها متقاربة الخطو في مسيرها ، تشبه الشخص الذي أصابه الإعياء والجهد في مشيته ، وترى الوشاح يجول على جانبيها كونها دقيقة

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١١، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٦ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٩٥ .... الخ .

[٢]. الديوان : ٧٠ .

[٣]. الديوان : ١٠٦ .

الخصر ضخمة العجيزة فيرتفع إزارُ لباسها ممتلئة الساقين ، فأبدع العرجي في استعماله لها ، إذ أعطى وجودها السياق صبغة جميلة رشيقة مؤثرة .

٤- هيمنت على لغة الشاعر مجموعة من الثنائيات حكمت نصوصه الشعرية وهي ثنائية الألفاظ (الحسية / المعنوية)،(البدوية / الحضرية) ، (الوصل / الهجر) ، الشيب / الشباب) ، (القيود / الحرية) ، (الطبيعة الساكنة / الطبيعة المتحركة) ، (الزمان / المكان) ، مضفية على نتاجه الأدبي عمقاً في الأداء ومتانة في البناء الشعري ومن أمثلة تسخيره لها قوله [1] من [بحر الكامل] :

إِذْ وُدُّهَا صَافٍ وَرُؤْيَتُها	أَمْنِيَّةٌ وَكَلاَمُها غُنْمُ
هَيْفَاءُ مَمْلُوءٌ مُخَلْخَلُهَا	عَجْزَاءُ لَيْسَ لِعَظْمِهَا حَجْمُ
خُمْصَانَةٌ قَلِقٌ مُوَشَّحُهَا	رَوْدُ الشَبَابِ عِلاِبُهَا عَظْمُ
وَكَأَنَّ غَالِيَةً تُبَاشِرُهَا	تَحْتَ الثِّيَابِ إِذَا صَفَا النَّجْمُ

نظر العرجي إلى المرأة بمنظار حسي ، فتعرض إلى وصف كل عضو من أعضاء جسدها ، فهي ضخمة الفخذين ممتلئة الساقين يغطي عظم جسمها اللحم فهي ضامرة البطن ، دقيقة الخصر ، فتلمح الوشاح يجول عليها في سيرها وهي شابة ناعمة حسنة طويلة العنق ، تخال العطور التي تتجمل بها تفوح من تحت ثيابها ، فهي تباشر مجاسدها إذا ما جئتها ليلاً ، وهذا يمثل الجانب الحسي .

أما الجانب المعنوي ، فيظهر في ألفاظ البيت الأول وهي (وُدُّهَا ، أَمْنِيَّةٌ ، وَكَلاَمُها غُنْمُ) ، وهو يجسد لنا مشاعره تجاه الحبيبة " ظُلَيمة " فيخبرنا بأن حبها نقي ورؤيته لمحبوبته أمنية راودته ، وهذا يومئ إلى الفراق والبعد، ويعد محاورته لها نصراً ففيه الراحة والسعادة .

ويجمع الشاعر في بيته بين الحسية (رُؤْيُتَها)/ المعنوية (معاناته الداخلية).

- جمع العرجي بين البداوة / التمدن في ألفاظه عبر ثنائية الألفاظ الجاهلية / الحضرية ، مصوراً أجواء البيئة الجاهلية على نحو جميل والحياة الجديدة في العصر الأموي بقصورها ورياضها وجواريها نحو قوله من [بحر الخفيف] :

---

[1] . ذيل الديوان : ١٩٣ . وينظر : الديوان : ٧ ، ٩، ١٤ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ..... الخ .

" أَيُّهَا القَصْرُ ذُو الأَوَاسِـي وَذُو البُسْـ   ـتَانِ أَعْلَى الْقُصُورِ، بَيْنَ الظِّرَابِ " [١]

وقال أيضاً من [بحر البسيط] :

إِذَا دَعَتْ هَاجَ ذَا الأَشْجَانِ مَنْطِقُهَا   كَأَنَّهَا قَيْنَةٌ غَنَّتْ عَلَى عُودِ [٢]

الألفاظ الواردة في كلا البيتين (القَصْرُ ، البُسْتَانِ ، القُصُورِ ، قَيْنَةٌ ، غَنَّتْ، عُودِ) ، كلها تُنبئ عن تأثر شعر العرجي بحياة المدنية ، حيث القصور والجواري والغناء والمغنيات وآلاتهم كالعود ، بسبب عامل الاختلاط بالعناصر المولدة ونزوحها نحو العرب ، لتطبع شعره بالعذوبة والرقة والسهولة ، إذ : " ..... نهضت المدينة في هذا العصر بفنّ الغناء نهضة واسعة ..... " [٣] .

أما البيئة الجاهلية ، فتظهر في قوله [٤] من [بحر الطويل] :

يَقُولُ خَلِيلِي ، وَالمَطِيُّ خَوَاضِعُ   بِنَا بَيْنَ جِزْعِ الطَّلْحِ وَالمُنَهَوِّمِ: [٥]

أَفِي طَلَلٍ أَقْوَى وَمَغْنَى مُخَيَّمٍ   كَسَحْقِ رِدَاءٍ ذِي حَوَاشٍ مُنَمْنَمِ

وكما يبدو لنا ، ما زالت الروح البدوية متشبثة بشخص الشاعر ، وهو يصوّر لنا طلل الحبيب ، وقد دُرِسَ ولم يبقَ من آياته إلا الآثار ، كالثوب الرثّ القديم مترسماً بذلك خطى أسلافه القدماء في الوقوف على الأطلال ومخاطبتها مع خليله .

- الوصل / الهجر أو القرب / البعد ، احتلت هذه الثنائية مساحة مهمة من شعر العرجي ، إذ سخرت حين حاول أن يعبر عما يلقاه من محبوبته من هجران وصدود وبالعكس (المعشوقة) قائلاً من [بحر الطويل] :

فَكُنْ حَازِماً وَامْنَحْ وِصَالَكَ وَاصِلاً   لَكَ الْخَيْرُ وَاصْرِمْ حَبْلَ مَنْ لَمْ يُواصِلِ [٦]

---

[١] . الديوان : ١٤٧ .

[٢]. الديوان : ١٦٠ .

[٣] . العصر الإسلامي – د. شوقي ضيف : ١٤١ .

[٤] . الديوان : ٨٦ .

[٥] . وردت لفظة (المُنَهَوّمِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (المدهوم) .

[٦] . الديوان : ٢٢ . ويذكرنا هذا البيت بقول امرئ القيس :

إِنِّي لأَصْرِمُ مَنْ يُصَارِمُنِي   وأُجِدُّ وصْلَ مَنْ ابْتَغَى وَصْلِي

ديوان امرئ القيس – ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشاقي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت : ١٣١ .

تتضح الثنائية أعلاه في كلا الشطرين بالألفاظ التالية : (الوصل) في قوله : (وَامْنَحْ وِصالَكَ وَاصِلاً) أي (العاشق / المعشوقة) ، الهجر في (اصْرِمْ حَبْلَ مَنْ لم يُواصِلِ) يعني (الحبيبة / الحبيب) ، وتتفرع من التركيب هذا طائفة من الثنائيات تجسد معاناة الشاعر هي (الحزن / الفرح ، الاضطراب الداخلي / الاستقرار ، اليأس / الأمل) ، وهنا تظهر آلام المحبين وشقاؤهم في الهوى في سياق طلبي متجانس في مفرداته مترابط في دلالاته .

– لمّا كان الشباب يمثل : " .... مرحلة واسعة من مراحل الحياة وافق مترامي الأطراف من آفاق الأدب العربي وأفكاره الحية النابضة ، ونهضة شامخة من نهضات بني الإنسان المتحضر وان ذكريات الشباب الحافلة بالفتوة والسخية بالعطاء والساخرة بالزمن .... ولاسيما عندما يتحدث عن أيام لهوه وليالي صباه وعنفوان مرحه وانطلاقة ، تلك الأيام الزواهي بالأماني الزواخر بالذات الحافلة بألوان المتع والسعادة والسرور والهناء ، وتلك الليالي الخوالي المتمورة بالسحر المراح والمتموجة بالندامي والراح "[1] . سخّر العرجي ثنائية الشيب /الشباب ، فاستعمل تراكيب معينة لأداء ذلك ، منها (لاَحَ شَيبُ القَذَالِ ، خَطّ شَيبٍ ، خَضِيبُ الرأسِ ، بَانَ الشبابُ) ، كما في قوله من [بحر المنسرح] :

قَدْ لاَحَ شَيْبُ آلقَذَالِ فَاشْتَعَلاَ مِنْكَ وَبَانَ الشَّبَابُ فَاحْتَمَلاَ [2]

أوحت التراكيب الدالة على الصبا / الكبر ، للمتلقي بحياة الراحة والفرح للمعشوقة مقابل الحزن والتعب للعاشق ، فيستذكر من خلالها عنفوان الشباب ولهوه . وهو بذلك يتبع منهج شعراء العصر الجاهلي بمقابلته بين الشباب / الشيخوخة ، وجعلنا أمام صورتين ، الماضي الجميل السعيد والحاضر المرير ، حيث أن : " من المسلم به أن ذهن الإنسان مركب على إعادة الماضي المسجل في الحافظة ، كما يتأمل الغد الآتي في اللحظة الحاضرة ، وفي تعامل الذهن مع الزمن من المركوز

---

(1) . الشيب والشباب في الأدب العربي – الحاج محمد حسن الشيخ علي الكتبي ، مطبعة الآداب النجف الأشرف ، ط ١ ، ١٩٧٢ : ٦٢٦ .

(2) . الديوان : ٧٩ .

في فطرة الإنسان ميله إلى الماضي (القديم) وتمجيده وتقديسه ، فالإنسان على طول الزمن يرجع الخطى إلى أمسه .... ، ويتعاظم شوقه إلى كل ما هو ماضٍ من حياته ، فيكون الماضي بذلك جذوراً لا يمكن بترها، فتصبح اللحظة الحاضرة عديمة الكيان ، ما لم ترتبط بغيرها ، وما لم تخض جدلية (قبل) و (بعد) " (١) .

- نلمس في شعر العرجي ألفاظاً ترمز إلى القيود (الأغلال) ، السجن والحرية موظفةً لخدمة الغزل ، حيث أنها تخرج من دلالاتها الأصلية إلى ثانية مجازية في جانب منها وحقيقة تشير إلى مأساة الشاعر في حبه تارة والى قصة سجنه تارة أخرى (٢) ، نحو قوله من [بحر البسيط] :

قَدْ أَوْثَقَتْهُ بِغُلٍّ وَهْيَ مُطْلَقَةٌ   هَلْ يَسْتَوِي الْمُوثَقُ الْمَغْلُولُ وَالطَّلِقُ (٣)

قابل العرجي بين الارتباط بحبال الوصال مع الحبيبة بسلامة القلب من الحب (الحرية) من بداية البيت إلى نهايته بقوله (قَدْ أَوْثَقَتْهُ بِغُلٍّ وَهْيَ مُطْلَقَةٌ) ، يريد انه مسلوب القلب أسير حبها ، وكرر المعنى ذاته في الشطر الثاني (هَلْ يَسْتَوِي الْمُوثَقُ الْمَغْلُولُ وَالطَّلِقُ) ، فيشبه نفسه بالأسير وقد قيّدت يداه بالأغلال ، أما المعشوقة فتشبه الإنسان الحر الطليق ، وكأنه يريد أن يقول أنه يعاني من الوجد ، إذ اصبح قلبه مشتغلا ، بينما هي فارغة القلب سعيدة تنعم بالراحة والهدوء ، فأجاد في التعبير ، وهنا تظهر براعة الشاعر ، إذ جعل ألفاظ بيته أكثر طواعية قادرة على أداء ما يتطلبه النص للتعبير عن موضوع الحب .

- وقد ساهمت ثنائية الثابت / المتحرك، بخلق عامل التشوق في مواكبة الأحداث، إذ كسرت طوق الرتابة والملل بوجود ألفاظ دالة على الحركة والحيوية من أفعال وأماكن مختلفة ومتنوعة كقوله من [بحر السريع] :

وَانْطَلَقَتْ تَهْوِي بِهَا بَغْلَةٌ   فِي بَغَلاتٍ وُقُحٍ وُسَّجِ (٤)

---

(١) . الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي " دراسة في الثنائيات " – لطيف محمد حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٩ : ١٣٣ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٣٥ ، ١٥٦ .

(٣) . الديوان : ٣٣ . وينظر: الديوان : ١٥٥ .

(٤) . الديوان : ١٩ .

البيت ينبض بماء الحياة ، فالأفعال (انْطَلَقَتْ ، تَهْوِي) تحمل معنى الحركة إلى جانب لفظة (بَغْلَةٌ) .

– أما الزمان / المكان فقد عُنِيَ العرجي بهما عناية كبيرة ، إذ بدونهما لا يمكن أن تجري الأحداث ، ثم انهما يمثلان تجاربه ، فيتمثل الزمان عنده بالماضي والحاضر والمستقبل،باستعماله الأفعال التي تحمل هذه الدلالة والحروف كـ "لم، لن ، سين ، سوف " وغيرها والألفاظ التي تعطي ذات المعنى كـ (هدوءً ، بالعشي ، ليلاً...الخ) ، فلا تجد موضوعاً أو غرضاً إلا وكان لهاجس الزمن اللون المتألق والفعل المتميز ، فقد عُنِيَ به الشعراء العرب منذ زمن قديم عناية كبيرة، فكثر الشعر الذي قيل فيه ، إذ كانوا ينسبون إليه أفعال الحياة من خير وشر ، حياة وموت ، حب وكره ، وهذا ما سيوضحه النص التالي : " عُنِيَ الشعراء العرب قبل الإسلام بالزمن عناية كبيرة ، وآية ذلك كثرة الشعر الذي قيل فيه والدهشة واللوعة اللتان تلونان الكثرة كان أولئك الشعراء مبهورين بجريان الزمن مأخوذين بسلطانه مسحورين بالعلائق التي بينه وبين حركات الأجرام السماوية ناسبين إليه أفعال الحياة والموت الخير والشر ... فليس ثمة غرض شعري إلا وكان لهاجس الزمن فيه اللون المتألق والفعل المتميز.... " [1].

أما المكان عند العرجي ، فهو (ربع الحبيبة ، الديار ، المنزل ، البيت ، رسوم الربع ، القبر ، مجلس اللقاء ، القصر ، السجن ، الوطن ، العرج ، البلاد ، البلاط ، الهضاب ، السهول ، الجبال ، الوديان ، القلاع ، الأرض ، الروضة ، مكة ، الحرام ، الحي ، البستان ، مواسم الحج ، منى) نحو قوله من [بحر الطويل] :

فَلَمَّـا التَقَيْنَـا ، رَحَّبَـتْ ، وَتَهَلَّـتْ   كِلانَا إِلَى ذِي وُدِّهِ كَانَ أَقْوَدَا [2]

يصور لنا العرجي لقاء جرى بينه وبين حبيبته وما حدث من عناق....الخ – والشروع في الخطيئة واضح في هذا السياق الأدبي لأنه شاعر إباحي صريح في غزله – في زمان معين (الليل) ومكان معين (مجلس اللقاء) إذ :

---

[1] . الزمن عند الشعراء قبل الإسلام– عبد الإله الصائغ ، مطابع كويت تايمز ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٧.

[2] . الديوان : ١٢٩ .

" تتطور علاقة الشاعر بالمكان عبر شعره وتتحول الى حالة من الالتحام والانتماء وتصل العلاقة بينهما الى حد الامتلاك أحياناً يمتلك المكان امتلاكاً جسدياً وروحياً فلا يعود المكان وعاء خارجياً يضم جسده فحسب بل يتحول الى وعاء داخلي يتغلغل بلوعة ويحتضن شعاب روحه ويلتحم أحدهما بالآخر ... " (١)

وقال أيضاً :

نَبَتَـتْ فِـي نُجُـومِ رَبْـوَةِ رَمْـلٍ   يُنْشَـرُ الْمَيْـتُ إِنْ يَشُـمَّ ثَرَاهَا (٢)

(١) . المكـان والروايـة الإبداعيـة قـراءة فـي نصـوص الشـعر العربـي – د. ناديـة غـازي العـزاوي ، دار الشؤون الثقافية ، ع ٣ – ٤ ، س ٢٣ ، ١٩٩٨ : ٤٠ .

(٢) . الديوان : ٥٣ .

المبحث الثانـي

التركيب :

إن الكلمة المفردة مع ما لها من قيمة وأهمية يدل عليها السياق الذي ترد فيه ، لا تكفي للتعرف على طبيعة بناء النص الشعري ، فتوجب على الباحث الذي يروم الولوج في الحديث عن هذا الجانب الانتقال إلى حيز أوسع وأكبر ، له القابلية على استيعاب وامتصاص تجارب الشاعر العاطفية والنفسية والفنية ، ألا وهو نطاق الجملة ، سواء أكانت اسمية أم فعلية ، فالشاعر المبدع لا تقف لغته عند قالب معين في التعبير ، بل تنبض بالحركة والحيوية ، متنوعة قادرة على مواكبة ما هو جديد ، فبإمكانه تطويعها بما يخدم نصوصه الأدبية ، فيقدم ويؤخر في كلامه إذا ما استدعى السياق الشعري ذلك ويصل ويفصل ويأتي بما لا يخالف القواعد النحوية ، مراعاة للوزن أو تركيبة النص الفني لأن : " اللغة مادة خام يشكلها الشاعر كيفما يشاء ، ليعبّر عن انفعالاته النفسية المختلفة ، على انه يفترق بصياغته للغة عن إطارها العادي في الحديث اليومي ، إذ يخرجها إلى حيز الإبداع والخلود " [١] ، ثم إنها " ... في الشعر الناجح " تركيبية " ، .... ذلك أن " التركيب " عملية يقتضيها العمل الشعري ..... " [٢] .

ويتمثل التركيب عند العرجي بالجملة الاسمية والفعلية والاعتراضية .

---

[١]. لغة شعر ديوان الهذليين – علي كاظم محمد علي المصلاوي ، رسالة ماجستير ، جامعة الكوفة ، ١٩٩٩ : ٨٣ .

[٢]. الأدب وفنونه دراسة ونقد – د . عز الدين إسماعيل ، مطبعة السعادة ، ط ٦ ، ١٩٧٦ : ١٣٣ .

الجملة الاسمية :

احتلت هذه الجملة في ديوان العرجي مساحة كبيرة بشكلها المعهود المتكون من المبتدأ والخبر ، ولكنها لم تقف عند هذا القالب ، بل تكونت من كان واسمها وخبرها أو إنَّ واسمها وخبرها وأخواتهما ، إذ لها دلالة نفسية في شعره تومئ بحالة الهدوء والاستقرار التي يعيشها الشاعر ، لما تحمله هذه الجملة في تركيبها من دلالة على الثبوت في الحدث .

ومن أمثلة استعماله للجملة الاسمية قوله من [بحر البسيط] :

حُوْرٌ بَعَثْنَ رَسُولاً فِي مُلاَطَفَةٍ ثَقْفَاً إِذَا أَسْقَطَ النَّسَّاءَةَ الوَهْمُ [(١)]

الجملة الاسمية في هذا البيت ، هي (حُوْرٌ) وهو المبتدأ والجملة الفعلية المتكونة من الفعل والفاعل في (بَعَثْنَ) الخبر ، مما أضفى على هذا السياق الثبوت في المعنى المطروح والتغيّر في آنٍ واحدٍ ، إذ حكمت ثنائية الجملة الاسمية / الجملة الفعلية التركيب الشعري ، ومنه أيضاً من [بحر الطويل]:

" فَمَا حَفِظُوا العَهْدَ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا وَلا حِينَ هَمُّوا بالْقَطِيعَةِ اَجْمَلُوا" [(٢)]

وهنا اتخذت الجملة الاسمية هيأة أخري مخالفة للأولى ، وهي الفعل الماضي الناقص (كَانَ) وأسمها الضمير المستتر تقديره (هو) أي (كَانَ العَهْدُ بَيْنَنَا) وخبرها شبه الجملة الظرفية (بَيْنَنَا) .

وقد تتوالى الجمل الاسمية في البيت الشعري الواحد لدى العرجى وربما يعود التتابع في ورودها إلى حالة الشاعر النفسية الطبيعية ومن ثم رغبته في زيادة المعنى الذي يسوقه للمتلقي ثبوتاً، نحو قوله من [بحر الطويل]:

فَإِنَّ نِسَاءً قَدْ تَحَدَّثْنَ : أَنَّنَا عَلَى عَهْدِنا، وَالْعَهْدُ إِنْ دَامَ اَجْمَلُ [(٣)]

نلاحظ أن هذا البيت تضمن ثلاث جمل اسمية الأولى: متكونة من " إنَّ " + اسمها (نِسَاءً) + خبرها الجملة الفعلية (تَحَدَّثْنَ) والثانية : " أَنَّ " واسمها الضمير المتصل (نا) ، أما خبرها فهو شبه الجملة من الجار والمجرور (عَلَى عَهْدِنا) ،

---

(١). الديوان : ٣ .

(٢) . الديوان : ١٣ .

(٣) . الديوان : ١٣ .

وأخيراً الشكل المألوف للجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ وهو (الْعَهْدُ) + الخبر (اَجْمَلُ) ، وهذا التتابع في ذكره لها يدفعنا للاعتقاد بأن الشاعر ربما أراد لفت انتباه المتلقي إلى ناحية معينة كان لها من الأهمية درجة جعلته يكرر استعماله للجملة الاسمية على هذا النحو .

ومما يثير انتباه المتلقي في استعمال العرجي ويشكل ظاهرة بارزة ، أنه كثيراً ما يكون الضمير المنفصل (هو) مبتدأً وخبره غالباً ما يكون في هذه الحالة من المشتقات ، خصوصاً اسم الفاعل واسم المفعول ، كقوله من [بحر الطويل]:

فَنَبَّهْتُ لَمَّا شَفَّنِي الْوَجْدُ وَالْبُكَا أَخَاً لِلَّذِي قَدْ غَالَنِي وَهْوَ مُطْرِقُ (١)

نجد أن المبتدأ في المثال أعلاه ، كان الضمير المنفصل (هْوَ) واسم الفاعل (مُطْرِقُ) الخبر ، فوسم البيت بصفتي التجدد أو التغيير ، وأرى أن هذا الأمر نابع من حالة الاضطراب والتوتر النفسي التي يعانيها الشاعر ، وبالتالي انعكست مسالة عدم الاستقرار على شعره .

ومن الظواهر الأخرى التي استدعت اهتمامنا ، اقتران الخبر بحرف الجر الزائد " الباء " ، فيكون مجروراً لفظاً منصوباً محلاً،نحو قوله من[بحر الطويل] :

فَلَسْتَ – وَلَو أَنْبَاكَ عَمَّنْ سَأَلْتَهُ– سِوَى حَزَنٍ مِنْهُمْ طَوِيلٍ بِنَائِلِ (٢)

إذ أراد الشاعر هنا أن يؤكد حالة الحزن الطويل التي ينالها من حبيبته لاشيء آخر ، فاستثمر حرف الجر الزائد " الباء " في خبر ليس وهو (بِنَائِلِ) .

يبدو أن لحظات السعادة عند الشاعر قصيرة في زمنها ، خلاف زمن الخوف والمعاناة ، إذ : " يتلقى الشاعر العربي زمن السعادة الذي يقضيه على انه زمن قصير جداً خلافا لزمن الألم الذي تطول لحظاته حتى تصبح كالسنين " (٣) .

---

(١) . الديوان : ٣١ . وينظر: الديوان : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٩ ، ٨٠ ، ١١٢ .... الخ .

(٢) . الديوان : ٢٢ . وينظر: الديوان : ١٠٧ .

(٣) . الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب – د. عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ : ٢٥٠ .

حروف الجر :

زخر شعر العرجي بحروف الجر التي تعاور الشعراء منذ العصر الجاهلي استعمالها في شعرهم ، وقد ساعدته فصاحته وذوقه الحضري على تسخيرها بما يتلاءم وطبيعة السياق الذي ترد فيه ، لاسيما وهو ينتمي إلى قريش التي اتسمت لغتها بالفصاحة كما قلنا سابقا . وحروف الجر في اللغة العربية عشرون حرفاً ، ذكر أبو عمر عثمان بن الحاجب النحوي (ت ٦٤٦هـ) جانباً منها [١] ، ولكل حرف من هذه الحروف معانيه الخاصة به ، وقد يحلّ بعضها محلّ الآخر فتأخذ معانيها بحسب السياق الذي تقتضيه .

حاول الشاعر أن يستثمر ما في اللغة العربية من طاقات ضخمة عن طريق تناوله لحروفها بشكل كبير ، ومن هذه الحروف " الكاف " فقد سُخِّرَ هذا الحرف من قبل العرجي بما يخدم الموضع التشبيهي الذي يروم فيه الحديث عن مفاتن حبيبته الجسدية ، فحافظ على المعنى الحقيقي الذي اختص به وهو التشبيه فقال من [بحر المنسرح] :

مَلِيحَـةُ الـدَّلِّ كَالْمَهَـاةِ ، لَهَـا   لَــوْنٌ جَــلاَهُ النَّعِــيمُ فَالْكِلَــلُ [٢]

ومن بين الحروف التي جاءت في ديوان العرجي " مِنْ " نحو قوله من [بحر الطويل] :

يَمَانِيةٌ مِنْ أَهْلِ فَوْزٍ تَشُوقُنِي   وَتَأْتِي بِرَيَّاهَا الرِّيَاحُ الزَّعَازِعُ [٣]

---

[١] . شرح الوافية نظم الكافية – ابو عمر عثمان بن الحاجب النحوي (ت ٦٤٦هـ) ، تحقيق موسى بناي علوان العليلي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٣٧٨ – ٣٨٤ . وهي " من ، إلى ، حَتّى، في ، الباء ، اللام ، رُبَّ ، واو رُبَّ ، على ، واو القسم ، الكاف " .

[٢] . الديوان : ٦٤ .

[٣] . الديوان : ٤٧ . وينظر : الديوان : ٦٧ ، ٧٤ . ورد هذا الحرف بكثرة في أبيات العرجي كـ " الكاف" في قصائده ، فالثانية أداة الشاعر في رسم صوره ، كونها وسيلته للربط بين المشبه والمشبه به ، فلم تخل منها إلاّ القليل من أبياته ، أما الأولى لدلالاتها على البعضية . ينظر : الجار والمجرور في اللغة العربية – مجيد الماشطة ، مجلة آفاق عربية ، الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ع٦ ، س٤ ، ١٩٧٩ : ١١٤ .

استعمل الشاعر هنا حرفين من حروف الجر الأول " مِنْ " والثاني " الباء"، موظفاً دلالة هذا الحرف على البعضية والبيان ، وهو يخبرنا بأن حبيبته (مِنْ أَهْلِ فَوْزٍ) ، (بِرَيَّاهَا) .

أما حرف الجر " اللام " بما يفيد من دلالة على الاختصاص ، فقد حرص الشاعر على مجيئه في ديوانه بشكل لافت للنظر ، نحو قوله من [بحر الكامل]:

مَا يُذْكَرُ اسْمُكِ فِي حَدِيثٍ عَارِضٍ   إلا اسْتَخَفَّ لَهُ الفُؤَادُ فَطَارَا [(1)]

أراد أن يبين العرجي مقدار حبه لحبيبته ، فما إن يذكر اسمها حتى ليشعر بان قلبه قد سلب منه إلى حد إحساسه بأنه طائر ، ولكي ينبهنا إلى خصوصية حبه لهذه المرأة وحالة فؤاده ، استغل المعنى الذي يعطيه اللام ، وكذلك احتوى البيت على حرف آخر كثر وروده في شعره وهو " في " ، إذ يدل على الظرفية مستثمراً هذه الدلالة هنا ، فالعرجي حاول من خلال إيراده له في صدر بيته الشعري ، ان يكني عن شدة الحب والوفاء .

وقال مستعملاً حرفي الجر " الباء ، إلى " اللذين لمسنا وفرة إتيانه بهما في شعره نحو قوله من [بحر الطويل]:

وَكُنَّ بِهِ فِي صَيْفَةِ الْحَيِّ كُلِّهَا   إِلَى سَرَبٍ فِي رَوْضَةٍ وَغَدِيرِ [(2)]

رام العرجي هنا الولوج في حديثٍ عن الأمكنة التي ترتادها النساء الجميلات ، فسخّر دلالة الحرف " في " على الظرفية المكانية مكرراً إياه في صدر البيت وعجزه ، ليؤكد كلامه ولكن لم يكتفِ بهذا الحرف ، بل ذكر حرفين آخرين هما " الباء " و " إلى " أيضاً ، فدلّت " الباء " على الالتصاق بالمكان هنا ، أما " إلى " فدلّت على انتهاء الغاية .

ومن الظواهر التي جذبت انتباهنا في استعماله لحرف " الباء " أنه غالباً ما يأتي به الشاعر مقترناً بالضمير المتصل " الهاء " ، كقوله من [بحر المنسرح] :

وَلا هَنَاهُ حَتَّى يَشُوبَ بِهِ   وُدّاً أَرَاهُ لِوُدِّنَا دَخَلا [(3)]

---

(1) . الديوان : ٦٧ .

(2) . الديوان : ٧٧ .

(3) . الديوان : ٨١ . وينظر : الديوان : ٧٧

وقد يُردُّ هذا إلى رغبة الشاعر بعدم التصريح بذكر اسم الشخص الذي يتحدث عنه ، ليجعل المتلقي يستنتج ذلك أثناء مواكبته للنص ، ثم إن وجود هذا الضمير يزيد المعنى قوةً وجمالاً .

أما " عن ، حتّى ، ربَّ ، واو القسم " ، فقد ذكرها العرجي في ديوانه على نحوٍ كبير ، مثل قوله من [بحر البسيط] :

إلاّ الْتِمَاحَاً وَبَعْضُ الوَجْهِ مُنْكَشِفٌ   وَالْبُرْدُ دُونِي عَلَى أَسْمَاءَ مَسْتُورُ [١]

أفادت هنا " على " معنى الفوقية ، فالوشاح الذي ترتديه حبيبته " أَسْمَاءَ " على رأسها لا يبدو منه إلا جانباًً بسيطاً من وجهها .

ومن استعماله " عن " قوله من [بحر الطويل] :

أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا   وَأَدْنَتْ عَلَى الخَدَّيْنِ بُرْدَاً مُهَلْهَلاَ [٢]

أفادت " عن " معنى المجاوزة ، أما " على " التي وردت في الشطر الثاني فأفادت معنى الفوقية .

و " رُبَّ " من الحروف التي حظيت باهتمام الشاعر ، فقال من [بحر المنسرح] :

غَفَلْتُ عَمَّا أَرَادَ قَيِّمُهُمْ   إنَّ أَخَا الحُبِّ رُبَّمَا غَفَلا [٣]

تضمن البيت حرفين هما " عَنَّ " و " رُبَّ " ، ومن جميل صنع العرجي بهما انه قرنهما بـ " ما " ولكن " ما " الأولى كانت موصولة بمعنى " الذي " ، أما الثانية فزائدة ، فساق هذا الحرف ليؤكد شكّه في كون أخي الحب قد يغفل عن مسالة رحيل الأحبة .

وحين شعر الشاعر بأن الشك يساور قلوب وعقول الأصدقاء والأحبة والعذال والأعداء الذين حوله في حبه لـ " عَمْرَةَ " ، استعان بحرف الجر " واو القسم " ، فقال من [بحر الطويل] :

وَوَاللهِ مَا أَحْبَبْتُهَا حُبَّ رِيبَةٍ   وَلَكِنَّمَا ذَاكَ الحُبَابُ قَتُولْ [٤]

---

[١] . الديوان : ١٠٥ .

[٢]. الديوان : ٧٤ .

[٣] . الديوان : ٧٨ .

[٤] . الديوان : ٤٦ .

وليؤكد كلامه وظّف حرف القسم ، وفي أحيان كثيرة يتجاوز الشاعر الحرف الواحد ، فيستعمل حرفين او ثلاثة في البيت الشعري أو اكثر ، نحو قوله من [بحر الطويل]:

كَمُفْتَحَصِ الْمَقْرُورِ بِالَّلَيْلِ شَفَّهُ ضَرَيْبٌ فَلِلْحَيْيَنِ مِنْهُ قَعَاقِعُ [١]

احتوى هذا البيت على ثلاثة حروف هي " الكاف ، الباء ، من " ، وجّهَ كل منها لأداء وظيفة معينة ، " الكاف " للتشبيه ، أما " الباء " فتضمنت معنى الظرفية، وأخيراً أدت " من " مهمة البيان عن المعنى المساق من قبل الشاعر .

وهكذا ساهمت حروف الجر في ربط كل جزء من أجزاء قصائده مع بعضها ، الأمر الذي ينم عن مهارة العرجي وتمكنه من أدواته .

الإضافة :

خصيصة من خصائص الأسماء ، أراد الشاعر باستعمالها في لغته الشعرية ، إضفاء طابع الجمال والترابط بين الألفاظ بما ينفع بناء النص الشعري ، والجر أما أن يكون بحروف الجر أو بالإضافة أو بالتبعية "... والمجرور قسمان : أحدهما بحروف الجر ، .... والثاني ما ينسب إليه اسم قبله بواسطة حرف جرّ مراد ، فلذلك يجر ، ...... " [٢].

والإضافة نوعان : معنوية [٣] ولفظية [٤] ، وهذه الثنائية جاءت في شعر العرجي ليحقق صفتي التخصيص والتعريف باستعماله للأولى والتخفيف في الثانية ، من ذلك قوله من [بحر الطويل]:

---

[١] . الديوان : ٤٨ . وردت لفظة (الْمَقْرُورِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (الْمَقْرُوْرِ) وهو غلط مطبعي .

[٢] . شرح الوافية نظم الكافية – ابن الحاجب النحوي : ٢٤٨ .

[٣]. ونقصد بالإضافة المعنوية : " أن يكون المضاف ليس بصفةٍ مضافة إلى معمولها ... وشرط المضاف في المعنوية ألاّ يكون معرفة " . شرح الوافية نظم الكافية – ابن الحاجب النحوي : ٢٤٨ .

[٤] . ونعني بها : " أن يكون المضاف صفةً مضافة إلى ما كان معمولاً لها ، ..." . المصدر نفسه : ٢٤٨ .

أَلا أَيُّهَا الْرَّبْعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهَ   وَأَمْسَى خَلاءً مُوْحِشَاً غَيْرَ آهْلِ [(١)]

الإضافة هنا معنوية ، حيث أنه أضاف لفظة (أَهْلُ) إلى الضمير المتصل " الهاء " ليخصص كلامه ، فهو يتحدث عن ربع معين في صدر البيت وكذا عجزه ، نجدها معنوية أيضاً فكانت (غَيْرَ) هي المضاف (وأهلِ) المضاف إليه .

ويعمد الشاعر إلى استعمال أسلوب الإضافة بشكل متتابع لأكثر من مرة في جانب ليس بالقليل في ديوانه ، فيقول من [بحر الطويل]:

إِلى أَيِّ دَهْرٍ فَافْتَدِهْ أَنْتَ هَكَذَا   وقَلْبُكَ بالشَّجْوِ المُبَرِّحِ مُعْلَقُ [(٢)]

أضاف الشاعر هنا ثلاث مرات ، وكانت إضافة معنوية ، منحت البيت سمة التخصيص والتعريف والثبوت ، وأكدّ بتكراره لها المعنى في ذهن المخاطب. أما الإضافة اللفظية ، تُعد ظاهرة بارزة في شعر الشاعر ،كقوله من[بحر الطويل]:

عَرِيضُ الوَظِيفِ مُكْرَبُ القَصِّ لَمْ يَذُقْ   حَدِيدَاً وَلَمْ يَسْهَرْ لَهُ اللَّيْلَ أَبْجَلُ [(٣)]

أوحت الإضافة – في هذا البيت – للمتلقي بحالة تعلق الألفاظ مع بعضها بعضا في إتمام المعنى ، والانسجام في النظم والتوازن ، فبدا الشطر الأول منه كأنه مقسم إلى أجزاء متساوية في تفاعيلها ، بتكراره لهذا النوع من الإضافة .

وقد يلجأ الشاعر مستغلاً ما في اللغة من إمكانيات ضخمة في إثراء نصه الشعري من الناحية اللغوية والفنية والنفسية فيستعمل ثنائية الإضافة اللفظية / المعنوية في البيت الواحد ، فيقول من [بحر الطويل] :

أَقَبُّ شَدِيدُ الصُّلْبِ تَحْسِبُ مَتْنَهُ   يُفَرّجْ عَنْهُ بِالْحَيَازِيمِ مُجْفِلُ [(٤)]

حكمت هذا السياق إضافتان ، الأولى لفظية والثانية معنوية .

---

(١) . الديوان : ٢٠ .

(٢) . الديوان : ٣٢ .

(٣) . الديوان : ١٦ .

(٤) . الديوان : ١٥ .

الصفة :

اعتمد العرجي على هذه الآلية المهمة في معرض حديثه عن المرأة ، وهو يرسم لنا في لوحاته الفنية مفاتن محبوبته الجسدية ، فيدقق في وصف كل جزء من أجزائه ويتخذ من الطبيعة وما فيها من مظاهر المدنية إلى جانب البيئة البدوية بكل حيثياتها الساكنة / المتحركة وسيلة لعرضها ، ففاض شعره بالصفة ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين كانت الطبيعة بكل جوانبها محط أنظارهم وإعجابهم، وهذا أمر بديهي لان غرض العرجي الرئيسي هو (الغزل) ، إذ به يعبّر الشاعر عن :"... رغبة جمالية ذاتية في الإنعتاق من حالة الكبت والقمع الجسدي والنفسي والفكري السائد سياسياً واجتماعياً وفيه يكمن النزوع إلى التمرد على مواضعات الواقع الأخلاقي القائم " [(١)] .

فوجد في الصفة أداة تعبر عن موقفه تجاه ما يحيط به ، فها هو يصف لنا بريق الحَلْيُ على نحر محبوبته فيشبهه بنجوم الفجر الذي يتسم بالوضوح والإشراق ، فيقول من [بحر السريع] :

كَأَنَّما الحَلْيُ عَلىَ نَحْرِهَا نُجُومُ فَجْرٍ سَاطِعٍ أَبْلَجِ [(٢)]

الموصوف في هذا البيت هو (فَجْرٍ) والصفة هي (سَاطِعٍ ، أَبْلَجِ) وهذه الصفات وافقت الموصوف من ناحية الإفراد والإعراب ، إذ جاءت مفردة مجرورة .

المشتقات :

حفل ديوان العرجي بالمشتقات ، وخصوصا اسم الفاعل والمفعول ، أما صيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل ، فكانت اقل وجدوداً منهما ، وهذا يشير إلى ولع الشاعر باستعمالهما مستثمراً الثراء اللغوي الذي يمتاز به والخلفية الثقافية في تعامله معهما بما يتناسب والتركيب الشعري الذي يذكرها فيه ، الأمر الذي يثير انتباه المتلقي .

---

(١) . لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية – د. عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥ : ٦٢ .

(٢) . الديوان : ١٨ .

ونبدأ الآن بأولها وهو اسم الفاعل ، الذي يشكل ظاهره تستدعي الوقوف عندها ، ونعني به " الوصف الدَّالُّ على الفاعل ، الجاري على حركات المضارع وسكناته ..... ، ولا يخلو : إما أن يكون بأل ، أو مجرداً منها " [١] .

وقد تناول العرجي اسم الفاعل بصيغته من الثلاثي على وزن فاعل ومن غيره على صيغة الفعل المضارع بإبدال ياء المضارعة ميماً مضمومةٍ وكسر ما قبل الآخر ، من ذلك قوله من [بحر الكامل]:

فَتَبِعْتُهُمْ ، وَلَنِعْمَ صَاحِبُ وَاحِدٍ فِي الْوَحْشِ يَبْدُرُ قَبْلَهُ أَصْحَابُهُ [٢]

ذكر الشاعر اسم الفاعل بصيغته الأولى أي من الثلاثي ، فأضفى ذلك على بيته الحيوية والحركة في الحدث بقوله : (صَاحِبُ) .

أما مجيئه من غير الثلاثي ، فقوله من [بحر الطويل]:

فَنَبَّهْتُ لَمَّا شَفَّنِي الْوَجْدُ وَالْبُكَا أَخَاً لِلَّذِي قَدْ غَالَنِي وَهْوَ مُطْرِقُ [٣]

ويبدو أن مسالة التتابع أثبتت حضورها في غالبية شعر العرجي ، ففي أحيان كثيرة يلجأ الشاعر إلى استعمال اسم الفاعل أكثر من مرة في البيت الواحد ، كقوله من [بحر الطويل]:

أَأَنْتَ الَّذِي حُدِّثْتُ : أَتَّكَ رَاحِلٌ غَدَاةَ غَدٍ ؟ أَوْ رَائِحٌ بِهَجِيرِ ؟ [٤]

ورد اسم الفاعل في صدر البيت (رَاحِلٌ) وعجزه (رَائِحٌ) دون أن يبعث تكرار هذه الصيغة الملل في نفس المتلقي ، إذ جاء منسجما مع الفكرة التي عرضها العرجي فحركة الحدث (رَاحِلٌ ، رَائِحٌ) أعطى التركيب ميزة الحيوية في رسم صورة الرحيل .

اسم المفعول :

---

[١] . شرح قطر الندى وبل الصدى – أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الانصاري (ت ٧٦١هـ) ، مطبعة السعادة ، ط ١٠ ، ١٩٦١ : ٩٤ .

[٢] . الديوان : ٣٠ . وينظر: الديوان: ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .... الخ .

[٣] . الديوان : ٣١ . وينظر : الديوان : ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ٩٠ .... الخ .

[٤] . الديوان : ٧٥ .

وهو : " ما اشتق من فعل لمن تعلّق به .... وصيغته من الثلاثي المجرد على مفعول .... ومن غيره على صيغة اسم الفاعل ، إلا أَنَّ ما قبل آخر المفعول مفتوح ... " [(١)].

وقد استعمل الشاعر اسم الفاعل واسم المفعول في البيت الواحد في أماكن كثيرة من ديوانه ، بل قد يتجاوز ذلك فيأتي بالصفة المشبهة أو صيغة المبالغة أو أفعل التفضيل ، فيصبغ بيته الشعري بالصبغة الفنية التي تتضح فيها مهارة العرجي اللغوية ، فهو يذكر لنا اسم المفعول في الشطر الأول منه على زنة الثلاثي ، ثم يعقبه باسم الفاعل من غير الثلاثي في الشطر الثاني ، نحو قوله من [بحر البسيط]:

كَغُرَّةِ الأَزْهَرِ الْمَنْسُوْبِ قَدْ حُسِرَتْ عَنْهُ الْجِلاَلُ تِلالاً وَهوَ مُصْطَخِمُ [(٢)]

ويعمد الشاعر هنا إلى استعمال صيغة اسم المفعول من الثلاثي مرتين (مَحْبُوسٌ ، مَرْدُودٌ) من اجل خلق حالة من الانسجام والتناغم الصوتي ، في قوله من [بحر الطويل]:

وَلاَ أَنَا مَحْبُوسٌ لِوَعْدٍ فَأَرْتَجِي وَلاَ أَنَا مَرْدُودٌ بِيَأْسٍ فَأَرْحَلُ [(٣)]

ويجنح العرجي إلى استعمال اسم المفعول بصيغتيه الثلاثي وغير الثلاثي في بيته أحياناً ، إلاّ أن الصيغة الثانية هي الغالبة على استعماله [(٤)] ، مما يظهر قدرة الشاعر على تطويع اللغة بما يخدم التجارب الشعرية ، فيتلاعب بالألفاظ حسب هواه ، نحو قوله من [بحر الطويل]:

فَإِنَّ ثَوَائِي عِنْدَكُمْ لاَ أَزوُرُكُمْ وَلاَ أَنَا مَرْدُودٌ بِيَأْسٍ مُزَحَّلُ [(٥)]

[(١)] . شرح الوافية نظم الكافية – ابن الحاجب النحوي: ٣٢٦ – ٣٢٧ .

[(٢)] . الديوان : ٧ . وينظر :الديوان : ١٦ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٦٤ ، ٧٦ ، ٨١ ، ١٠٤ ..... الخ .

[(٣)] . الديوان : ١٤ . وينظر : الديوان : ١٥ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٤٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

[(٤)] . ينظر : الديوان : ٣٣ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٩٠ ، ١٠١ ...... الخ .

[(٥)] . الديوان : ١٤ .

وفي بعض الأحيان تكون صيغة اسم المفعول من الثلاثي متتالية في قصيدة واحدة ولعدة أبيات مما تكسبها إبداعاً فنياً رائعاً كقوله من قصيدته الغزلية [١] من [بحر البسيط] :

أَعَـاذِلَيَّ ، أَمَـا لِلَّـومِ تَغْيِيـرُ ؟ لاَ تَعْـذِلاَنِي ، فـإِنِّي اليَـوْمَ مَعْـذُورُ

إِذْ غَابَ عَقْلِي وَلَمْ يُتْرَكْ لِجُثَّتِهِ رُوْحٌ ، فَهَلْ رُوْحُ مَنْ قَدْ مَاتَ مَنْشُورُ

أَلْقَلْبُ رَهْنٌ لَدَى أَسْمَاءَ مَأْسُورُ قَـدْ أَوْثَقَتْـهُ فَلُـبُّ الْقَلْـبِ مَقْمُـورُ

كما نلاحظ جاءت صيغة اسم المفعول في نهاية أبياته وتكرارت هذه الصيغة على مسامع المتلقي يعمق المعنى في ذهنه .

صيغة المبالغة :

اتسم شعر العرجي في فن الغزل بالمبالغة في تصوير لواعج الحب ، وعمق المعاناة النفسية التي يعانيها الشاعر ، فاستثمر صيغة المبالغة ، وهذا أمر طبيعي ، إذ إن المبالغة صفة تميّز بها الشعر ، وعُدَّ على هذا الأساس شعراً ، ثم إن لها القدرة على إيصال تجارب الشاعر بشكل فعال ، وهذا ما يمكن أن يسوّغ حرص الشاعر على وفرة حضورها في ديوانه على أغلب الظن ، بأوزانها الخمسة : (فَعَّالٌ ، فَعُولٌ ، مِفْعَالٌ ، فَعِيلٌ ، فَعِلٌ) ، ليتمكن من إيصال ما يكابده في الهوى من حرقة وألم إلى المتلقي ، فيضمن تفاعله معه والتأثير فيه معاً .

ويذهب أبو محمد عبد الله بن جمال الدين الأنصاري إلى أن الصيغ الثلاث [٢] أكثر استعمالاً ، أما الأخيرتان [٣] ، فهي أقل استعمالاً وأن هذه الصيغ برمتها تستدعي تكرار الفعل [٤] ، ومن أمثلة استعماله لصيغة المبالغة على وزن (فَعُولٌ) قوله في " رُضَيَّا " من [بحر الطويل] :

وَأَسْحَمُ رَجَّافٌ مِنَ الدَّلْوِ مُرْزِمٌ جَـرُوْرٌ إِذَا مَـا رَجَّـه الرَّعْـدُ مُمْطِـرُ [٥]

---

[١] . الديوان : ١٠٤ .

[٢] . يقصد : (فَعَّالٌ ، فَعُولٌ ، مِفْعَالٌ) .

[٣] . يقصد : (فَعِيلٌ ، فَعِلٌ)

[٤] . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الأنصاري : ٩٨ .

[٥] . الديوان : ٩٠ . وينظر: الديوان : ١٦ .

يلمح الباحث في ديوان العرجي اهتمامه باحتواء أبياته الشعرية على صيغتين أو اكثر من صيغ المبالغة ، وبالتالي تختلف درجة تأثيرها عليه واستساغته لها تتباين حسب طريق استعمالها في التركيب الفني .

فقد اشتمل البيت هنا على صيغتين للمبالغة هما : (فَعُولٌ) في كلمة (جَرُوْرٌ) و(فَعَّالٌ) بلفظة (رَجَّافٌ) ، وتبدو حالة الانسجام في تناوله لهذين الوزنين بالمكان المناسب ، فالسحاب الممطر وامتلاء البئر البعيد القعر بالماء مرهون باشتداد صوت الرعد ، بمعنى آخر أن هناك ترابطاً في المعنى والاستعمال بين كلتا الصيغتين في قول الشاعر هذا .

أما صيغة (مِفْعَالٌ) ، فقد وردت في موطن كلامه عن محبوبته، فهي فتاة (مِعْطَارَا) في قوله من [بحر الكامل] :

هَلْ كَانَ فِي رَجُلٍ جُنَاحٌ زَائِرٍ عَفٍ أَحَبَّ خُرِيدَةً مِعْطَارَا ؟ (١)

أراد أن يقول أن حبيبته كثيرة التعطّر ، فصور ذلك في سياقٍ مبالغٍ فيه ، دون أن ينفر منه ذوق المتلقي ، وهو يرغب في استقطاب ذهنه فسخر هذه الصيغة وتضمن البيت مشتقاً آخر هو اسم الفاعل (زَائِرٍ) في الشطر الأول منه، وهذا التنوع في الاستعمال بجمعه بين مشتقين أو اكثر ، أظهر براعة الشاعر الفنية واللغوية ، ليكسر الرتابة التي قد تنجم عن استعماله لقالب ثابت .

ومن استعماله لصيغة المبالغة (فَعِلٌ) قوله من [بحر المنسرح] :

قَدْ يَعْلَمُ اللهُ أَنَّ نَأْيَكُمُ حُزْنٌ ، وَأَنِّي بِقُرْبِكُمْ جَذِلُ (٢)

سيطرت هنا ثنائية الحزن / الفرح بفعل ثنائية النأي / القرب في تركيب شعري ، بالغ فيه الشاعر وهو يصور لنا حالتين نفسيتين عاشهما في الحب ، إذ قال (جَذِلُ) وهي صيغة مبالغة منح استعماله لها السياق طابعاً فنياً جميلاً متناسقاً في ألفاظه ومعانيه .

---

(١) . الديوان : ٦٦ .

(٢) . الديوان : ٦٥ .

وحين يصف لنا العرجي صدر فرسه الواسع وقوة ظهره ، يستعمل صيغة (فَعِيلٌ) المتمثلة بلفظة (شَدِيدُ) في قوله من [بحر الطويل]:

أَقَبُّ شَدِيدُ الصُّلْبِ تَحْسِبُ مَتْنَهُ يُفَـرّجُ عَنْـهُ بِالْحَيَـازِيمِ ، مُجْفِـلُ [١]

وكثيراً ما ترد صيغتان مختلفتان في مكان واحد من شعره ، إلاّ أن صيغة المبالغة (فَعُولٌ) أكثر استعمالاً في ديوانه من سواها [٢] ، كلفظة (سَؤُوِمِ) في قوله من [بحر الوافر]:

ضَعِيفِ البَطْشِ ذِي كَيْدٍ شَدِيدٍ بِنَظْرَتِـهِ إِذَا أَوْمَـى سَـؤُوم [٣]

ويمكن أن نعلل وفرة مجيء هذه الصيغة في قصائده ، بأن الشاعر ربما أحسَ بأنها اكثر تعبيرية من غيرها .

الصفة المشبّهة :

شغلت المرأة تفكير الشاعر واهتمامه منذ الأزل ، وحاول بشتى الطرق أن يتعرض إلى وصفِ جمالها الجسدي ، مستثمراً كل ما يمكنه أن يحقق ذلك ، وبالتالي كان استعماله للصفة المشبّهة أمراً حتمياً لا يحتاج فيه الباحث إلى أعمال الفكر ، ثم إنها تكسب المعنى ميزة الثبوت [٤].

فأتت بصيغها المختلفة في تجاربه الشعرية بصورة كثيرة ، ويتضح من الاستقراء الذي أجريناه على ديوان العرجي ، أن استعماله لصيغة (فَعِيل) يحتل المرتبة الأولى ، ومن ثم صيغة (أَفْعَلْ – فَعْلاَءْ) ، وأخيرا الصيغ الأخرى [٥] ، واغلب الظن أن طبيعتها ومستوى قدرتها على التفاعل مع المتلقي وانسجامها مع اسلوب الشاعر وشخصيته ، يسوّغ التفاوت في درجة استعماله لها ، ومن تسخيره لـ (فَعِيل) المتمثلة بكلمة (جَدِيدَ) قوله من [بحر البسيط]:

---

(١) . الديوان : ١٥ .

(٢) . ينظر : الديوان :١٦،٢٨ ، ٣١، ٤٥، ٤٦، ٥٨، ٧٢، ٨٥، ٨٨، ٩٢، ٩٩، ١٠٠ ، ١٠٦... الخ .

(٣) . الديوان : ١٠٠ .

(٤) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الانصاري : ١٠١ .

(٥) . ينظر : الديوان : ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٦ ، ٩٠ ... الخ.

سَـمَّيْتِنِي خَلَقـاً لِخُلَّـةٍ قَـدُمَتْ وَلاَ جَدِيدَ إِذَا لمْ يُلْبَسِ الْخَلَقُ [1]

وظّف العرجي الصفة المشبهة من خلال ثنائية القديم / الجديد ، فيرى أن وجود الجديد مرهون بالقديم ، ولا يلغي أحدهما الآخر ، فكل قديم كان جديداً وبالعكس كالثوب الخرق البالي فقد نعتته حبيبته بالقدم لخصلة قديمة كانت فيه ، فأعطت صيغة (فَعِيل) لبناء البيت الفني قوةً وثبوتاً في المعنى وجمالاً في عرض الفكرة .

ولما أراد العرجي أن يصف لنا ترف حبيبته وتضمخها بالطيب ، أتى بأكثر الصيغ دوراناً في شعره ، ألا وهي صيغة (أَفَعَلْ – فَعْلاَءْ) الدالة على اللون في قوله من [بحر البسيط] :

مِنْ كُلِّ صَفْرَاءَ مِثْلِ الرِّيمِ خَرْعَبَةٍ فِي نَاصِعِ اللَّونِ تَحْتَ الْرَّيْطِ كَاللَّبَنِ [2]

لفظة (صَفْرَاءَ) هي الصفة المشبهة ، إذ إن صفرة لون البشرة تشير إلى الحياة الناعمة ، وتدلّ صفة (رَيَّانَ) على الامتلاء ، على وزن (فَعْلاَنْ – فَعْلَى) في البيت الآتي أيضاً من [بحر مجزوء الرمل] :

دَمِـثَ المَقْعَـدِ وَالمَـوْ طِـىءِ رَيَّـانَ خَصِـيبَا [3]

كما جاء في شعره ، الصفة المشبهة التي بوزن (فَعَل) كـ (حَسَنِ) و (فَعِيل) كـ (الْحَلِيمَ) ، بقوله من [بحر البسيط] :

فِيْهِنَّ بَهْنَانَةٌ كَالشَّمْسِ إِذْ طَلَعَتْ تُصْبِي الْحَلِيمَ بِدَلٍّ فَاخِرٍ حَسَنِ [4]

كما نرى حَصَّرَ الشاعر استعماله لها في عجز البيت ، وقد تكون طبيعة السياق فرضت عليه ذلك ، وبات وقع الكلام عذباً خفيفاً على مسامعنا متناغماً ثابتاً في عقولنا وهو يتحدث عن جمال حبيبته فهي تشبه الشمس في حسنها وقوت تأثيرها في حالة طلوعها فلا يملك الشخص الكيس إلا أن يعشق جمالها الفتان .

---

[1] . الديوان : ٣٣ . وينظر: الديوان : ٤٦ ، ٤٧ ، ٦٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ..... الخ .

[2] . الديوان : ٤٠ . وينظر: الديوان : ١٣ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٤ .... الخ .

[3] . الديوان : ٦٢ .

[4] . الديوان : ٤٠ .

أما وزن (فُعْل) ، فغالباً ما كان يستعمله حين يصف امتلاء ساقيّ حبيبته، وربما كانت جمالية هذه الصيغة وانسجامها مع حديث الشاعر السبب في ذلك ، كقوله من [بحر الوافر] :

عَلَى خُرْسٍ خَلاَخِلُهَا خِدَالٍ   كَمَشْيِ الْخَيْلِ بِالمِعْزَا وَجِينَا [١]

الصفة المشبهة هنا (خُرْسٍ) ساهمت في إكساء النص حالة من التناغم الجمالي .

أما (فَعِلٌ) ، فقد استعملها العرجي لمرات عديدة في القصيدة الواحدة ، نحو قوله [٢] من [بحر مجزوء الرجز]:

شِيْبَ بِهِ مِنْ قُنَّةٍ   مَاءٌ زُلاَلٌ قَعِبُ

أَسْحَرُ قَدْ بَاتَ عَلَيْـ   ـهِ مِنْ سَحَابٍ ضَرِبُ

إن انتهاء كلا البيتين بالصفة المشبه (قَعِبُ ، ضَرِبُ) خلق إيقاعاً موسيقياً جميلاً منتظماً ، زاد من قوة بناء النص الشعري وحلاوته .

أفعل التفضيل :

حاول العرجي أن يحقق معادلة فنية جميلة بين الحبيب / ومحبوبته ، يُظهِرُ فيها تفوق أحدهما على الآخر ، عبر رحلة طويلة من المعاناة الروحية ، فوجَّهَ اهتمامه نحو أسلوب التفضيل بما يحقق مراميه في المكان الذي يأتي به ، لاسيما وإن أفعل التفضيل أو اسم التفضيل تدل على المشاركة والزيادة [٣] .

ويذهب النحاة إلى أن هذه الصيغة ترد على ثلاثة أوجه هي : أفضل من كذا ، محلاة باللام ، مضافة [٤] . واستعمال الشاعر لأفعل التفضيل كما يبدو من الاستقراء الذي قمنا به على ديوانه ، أقل بالقياس إلى المشتقات المذكورة آنفة ، ومن ورود اسم التفضيل في شعره قوله من [بحر الطويل]:

---

(١) . الديوان : ٩٤ .

(٢) . الديوان : ١٠٢ .

(٣) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الأنصاري : ١٠٤ .

(٤) . ينظر : المصدر نفسه : ٣٣٢ .

اَلَمْ تَعْلَمِـي اَنِـي وَهَلْ ذَاكَ نَـافِعِي لَدَيْكِ وَمَـا أُخْفِـي مِنَ الْوَجْدِ اَفْضَـلُ [(١)]

أفعل التفضيل هنا (اَفْضَلُ) ، إذ أراد الشاعر أن يخبر معشوقته بأن مقدار ما يخفي من الحب تجاهها ، هو أكثر من الذي أظهره لها ، وبيّن عنصري المشاركة في الوجد والزيادة استعماله لاسم التفضيل ، فأضفى على بيته الشعري جمالاً . وكذا قوله من [بحر البسيط]:

مَنَّيْتِنَـا فَرَحَـاً إِنْ كُنْـتِ صَـادِقَةً يَا حَبَّ نَفْسٍ أَحَقَّاً مَا تُمَنِّينِـي [(٢)]

اسم التفضيل هنا (حَبَّ) وقد حذف الشاعر منه الهمزة ، وربما أراد أن يخفف من حالة الرتابة في البيت ليخلق عنصر المشاركة والتأمل مع المتلقي أو إنه حاول أن يلفت انتباه المتلقي نحو ما يريده في هذا البيت .

كما نرى سيطرت (الأنتِ) على صدر البيت وعجزه بشكل صريح ، أما (الأنا) فلم يظهر مباشرة ، ولكن أومأت إليه ألفاظ البيت وفكرته . إن وجود هذه الصيغة أسبغ على النص فاعليةً وترابطاً في المعنى وزاد من التعلق بين صدر البيت وعجزه .

الحال [(٣)] :

شغف العرجي باستعمال الحال الجملة ، وتحديداً الاسمية التي يكون فيها المبتدأ الضمير المنفصل (هو / هي) ، أما الخبر فهو أحد المشتقات خصوصاً (اسم الفاعل ، اسم المفعول) ، فاتصف شعره بالحركة وبات الحال أداة الشاعر التي أفصحت عن الحالة النفسية التي يمرّ بها العاشق (الأنا) ، ولكنه يتجاوز ذلك ليقف عند الحبيبة (الأنتِ) ، ليصور لنا ما تقاسيه في الحب ، مهتماً بمشاعرها ، مما يعطي أبياته صفة المشاركة ، حيث افرغ العرجي جانباً من شعره للحديث عن

---

(١) . الديوان : ١٣ .

(٢) . الديوان : ٦٥ . وينظر : الديوان : ١٣ ، ٢٢ ، ٣٠ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١٠٣، ١١٠ ، ١١٢ ..... الخ .

(٣) . هو : " الوصف ، الفَضْلَهْ ، المنتصب ، للدلالة على هيئة ". شرح ابن عقيل – قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي ، المصري ، الهمذاني (ت ٧٦٩ هـ) ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٩٩ : ٢ : ٢٤٢ .

تجاربها العاطفية وأفراحها وأحزانها ، نحو قوله [1] من [بحر البسيط]:

أَقُولُ لَمَّا التَقَيْنَا وَهِيَ مُعْرِضَةٌ لِيَهنِكِ اليَوْمَ مَنْ تَدْنِينَ مِنْ دُونِي
إِنِّي سَأَمْنَحُكِ الْهِجرَانَ مُعْتَزِلاً مِنْ غِيْرِ بُغْضٍ لَعَلَّ الْهَجْرَ يُسْلِينِي
قَدْ كُنْتِ جَاوَرْتِنَا وَالدَّارُ جَامِعَةٌ سُقْياً وَرَعْياً لِذَاكَ الدِّينِ مِنْ دِينِ

الحال كما نلاحظ كان جملة اسمية في البيتين الأول (وَهِيَ مُعْرِضَةٌ) والثالث (وَالدَّارُ جَامِعَةٌ) ، ولكن الفرق في كون المبتدأ كان ضميراً منفصلاً في الأول واسماً ظاهراً في الآخر ، فعكس لنا حالة الاستقرار والهدوء بوجود هذه الجملة ، إذ أعطى كون الخبر اسم فاعل النص حالة من التفاعل والحركة بينه وبين المخاطبين .

ومن الممكن أن يكون الخبر جملة فعلية ، كقوله وهو يصور لنا هيأة عينه الباكية على فراق الأحبة من [بحر المتقارب] :

أَقَولُ غَدَاةَ اسْتَقَلَّ الْجَمِيـ ـعُ وَالْعَيْنُ مِنْ بَيْنِهِمْ تَسْفَحُ [2]

ظهرت هنا ثنائية الثبوت / التغير في الاسم (العَيْنُ) والجملة الفعلية (تَسْفَحُ) ، ثم منح هذا الفعل السياق طابع الحركة بنزول الدموع ، وهنا يبدو إبداع العرجي جلياً في اختياره كلا الجملتين إدراكاً منه بفاعليتهما وقدرتهما على إثراء النص الشعري .

التصغير [٣] :

تفردّت الأسماء عن غيرها بإمكانية تصغيرها ، فوجدنا من خلال استقراء ديوان الشاعر ، أنه غالباً ما يأتي باسم الحبيبة مصغراً ، للتحبيب في بعض منها

---

[1] . الديوان : ٦٥ . وينظر : الديوان : ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٦٠ ، ١٧٠ .... الخ.

[2] . الديوان : ١١٠ .

[3] . ويتم بضم صدر الاسم المتمكن إذا صغر وفتح ثانيه وإلحاق ياء ساكنة هي ياء التصغير في ثالثه . ينظر : المفصل في علم العربية – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، د. ت : ٢٠٢ .

وللتحقير في الجانب الأخر ، في محاولة للتقليل من شأنهن بدافع سياسي يتمثل برغبة النيل من الخصوم السياسيين،ومنهم الأمير"محمد بن هشام المخزومي" [١]، مُصَغِرَاً اسم أمه " جَبْرَة " إلى " جُبَيْرَةَ " قائلاً من [بحر الكامل] :

أَقْـوَى مَـنْ آلِ جُبَيْـرَةَ القَصْـرُ فَقِرَانُهَـا فَتِلاعِهَـا العَفْـرُ [٢]

ويذهب ابن عصفور (٦٠٠ هـ) إلى أن التصغير يكون لخمسة معانٍ هي : تحقير الشيء لذاته أَوْ لتقليل ذات الشيء أَوْ لغرض تقريب الزمان أَوْ تقريب المنزلة ، والأسماء كلها تُصغر ماعدا المتوغلة في البناء [٣] ، و"سَلْمَى" من النساء اللواتي تردد ذكرها في أماكن عديدة من ديوان الشاعر مُصغِراً ، وفي ذلك دلالة نفسية ، أغلب الظن أنها تشير إلى مكانتها المقربة من ذاته ، بقوله من [بحر الطويل]:

وَكَيْفَ تُطِيقُ الهَجْرَ نَفْسٌ ضَعِيفَةٌ بِكَفِّ سُلَيْمَى حَلُّهَا وَصِفَادُها [٤]

أصل الاسم " سَلْمَى " وللتحبيب صغره فقال : " سُلَيْمَى " فأعطى صبغة جميلة للسياق محببة للنفس ، ومما يلفت الانتباه تصغير العرجي لكلمة (لقاء) بقوله (لُقَيَّنَا) في بيته الآتي من [بحر الوافر] :

فَـأَخْفَيْن الَّـذي أَجْمَعْـنَ لَمَّـا أَرَدْنَ لُقَيَّنَـا حَتَّـى خَفِينَـا [٥]

ولمّا كان لقاء العاشق بحبيبته أقرب الأشياء إلى قلبه ، محبباً لنفسه ، عمد إلى تصغيره ، وكأنه بهذا يُدلل نساءه ،فمنح البيت روح الخفة وجمال البناء الفني، كما جاء فعل التفضيل (أملح) واسم الإشارة (هؤلاء) مصغراً في ديوانه [٦] .

---

[١] . سبق وان تحدثنا عن هذه الخصومة وأسبابها في الصفحات السابقة .

[٢] . الديوان : ٤٤ .

[٣] . ينظر : المقرب – علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (ت ٦٠٠هـ) ، تحقيق احمد عبد الستار الجواري – عبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١، ١٩٧٢ : ٢ : ٨٠ – ٨١.

[٤] . الديوان : ١٦٧ . وينظر: الديوان : ١٠٠ ، ١٦٦ ، ١٦٨ . والى جانب ذلك نجد أسماء عديدة مصغرة في شعره منها " رُضيّة ، و عَليّة ، و حميدة " . ينظر: الديوان : ٢٢ ، ٥٨ ، ١٠١ ، ١٢٢ ، ١٣٢ ، ١٦٠ .

[٥] . الديوان : ٩٣ .

[٦] . ينظر: ذيل الديوان : ١٨٣ .

الجملة الفعلية :

إن عدم استقرار الشاعر على حبٍّ واحد يقف عنده ، وبعبارة دقيقة تعدد المعشوقات ، فما إن ينتهي حبّ حتى يحلّ محله آخر ، يخلق حالة من الاضطراب والتوتر النفسي لديه ، وهذا بدوره ينعكس على شعره ، فتراه حافلاً بالجمل الفعلية لما تنطوي عليه من دلالة عميقة على التجدد في الحدث ، إذ " عملت السياسة الأموية ... على الارتفاع بمستوى الحياة الاقتصادية والحياة الاجتماعية ، وإتاحة فرص اكبر للفراغ واللهو ... وكان طبيعياً – في هذا المجتمع وتحت تأثير هذه الظروف – أن يكون الحبّ الذي شُغل الشباب فيه ، هو ذلك الذي لا يؤمن بالتوحيد في عالم المرأة والذي لا يقف فيه العاشق عند محبوبة واحدة يخلص لها ويتعبد في محرابها ، وانما تتعدد المعشوقات في حياة العاشق بقدر ما تضع الظروف في طريق حياته من معشوقات ..." [١] ، إذ لا يؤمن بالحب الذي يطول زمانه [٢].

وفي ضوء ما تقدم ، فاق استعماله للجملة الفعلية ، الجملة الاسمية ، مترسماً في ذلك خطى أسلافه الذين حفلت دواوينهم بمثل هذه الجمل ، فسخرها بأزمنتها الثلاثة (الماضي والمضارع والأمر) ، لكن استعماله للفعلين الأولين أكثر من الثالث وفي ذلك دلالة نفسية .

وهذا جدول إحصائي يوضح نسبة استعماله لهذه الأفعال متسلسلةً حسب نسبة شيوعها في ديوانه :

جدول رقم (٣)

ت	الأفعال	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	الماضي	٨٣٢	٥٨
٢	المضارع	٦٦٥	٣٦
٣	الأمر	٧٨	٤
المجموع	٣	١٥٧٥	١٠٠

---

[١] . حركات التجديد في الأدب العربي – يوسف خليف ، مطبعة دار نشر الثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٩ : ٤٢– ٤٣ .

[٢] . ينظر: دراسات في الأدب والفن – حنا نمر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ١٥٦ .

نستنتج من هذا الجدول أن للجملة الفعلية في شعر العرجي دلالة نفسية فالشاعر يحيل إلى الماضي الذي احتل نصف ديوانه الذكرى ، حيث عنفوان الفتوة ومجالس السمر واللهو التي هيأتها له حياته المترفة ، فالماضي يومئ الى (الحنين الى ربع الحبيبة والحزن لفراقها) .

أما المضارع فقد احتل أكثر من ربع الديوان لكونه يمثل الزمن الحاضر ، وقد ينصرف إلى المستقبل بوجود أحد أحرف الاستقبال كـ " السين وسوف " وغيرها فيشير الشاعر من خلاله الى تجاربه العاطفية وحالة الصراع الداخلي التي يعيشها في ظل تلك التجارب في الوقت الحاضر. وأخيراً الأمر كونه موطن إظهار السلطة من قبل الشاعر،فهو الذي يأمر ويطلب من الغير، وهذا ما يتنافى مع طبيعة الخطاب الموجه إلى المحبوبة ، إذ لابد أن يتسم بالرقة والشفافية والعذوبة ، ثم إن غرض العرجي الأول والأخير (الغزل) شعر الحب والجمال ، وهذا ما يبرر قلة حضوره مقارنة بسابقيه على اغلب الظن .

تناول العرجي الجملة الفعلية بهيأتها المعهودة المتألفة من الفعل بزمنه الماضي والحاضر أو المستقبل + الفاعل ظاهراً أو مستتراً ، نحو قوله من [بحر السريع]:

فَعَاجَتِ الدَّهْمَاءُ بِي خِيفَةً   أَنْ تَسْمَعَ الْقَوْلَ وَلَمْ تُعْنَجِ [١]

وأول ما يلفت انتباه المتلقي هنا توالي الجمل الفعلية ، فقد ذكر الشاعر ثلاث جمل ، الأولى (فَعَاجَتِ الدَّهْمَاءُ) والثانية (تَسْمَعَ) ، أما الثالثة (تُعْنَجِ) كان الفعل ماضياً والفاعل ظاهراً ، ثم التنوع في المحل الإعرابي للفعل المضارع الذي ورد مرتين ، جاء في واحدةٍ منها منصوباً والآخر مجزوماً ، لأنه سبق بناصب وجازم ، أما الفاعل فقد جاء مستتراً في الجملتين الثانية والثالثة .

وعدم اكتفاء العرجي باستعمال الفعل الماضي وإتيانه بالمضارع ليزيد من حركة الأحداث في السياق الشعري ، إلى جانب كون الأفعال ذاتها تحمل في

---

[١] . الديوان : ١٨ .

طبيعتها عنصر الحركة ، أعطى البيت ميزة الاستمرارية في سرد الأحداث في ثنائية الماضي / المضارع (فَعَاجَتِ ، لَمْ تُعْنَجِ) ، وفي ذلك دلالة نفسية .

أما فعل الأمر ، فقد استعمله الشاعر في مواطن عديدة استدعتها طبيعة النص الشعري ورغبته في إصدار الأوامر من منطلق التحكم بالأشياء ، من هذا قوله من [بحر الطويل] :

فَكُنْ حَازِماً وَامْنَحْ وِصَالَكَ وَاصِلاً   لَكَ الْخَيْرُ وَاصْرِمْ حَبْلَ مَنْ لَمْ يُواصِلِ[1]

فعل الأمر هو (فَكُنْ ، امْنَحْ ، اصْرِمْ) ، ثم ذكر الفعل المضارع المجزوم (يُواصِلِ) ، وهو يخاطب ذاته المعذبة ، عبر ثنائية الوصل/ الهجر أو المنح / الإعراض لأواصر الحب ، مما زاد من قوة بناء البيت الشعري وحسنه .

يحرص العرجي في أغلب الأحيان على أن يحتوي البيت الشعري دلالة الزمن الماضي / الحاضر عن طريق مجيئه بالفعلين الماضي والمضارع في الوقت ذاته ، ليعكس لنا من خلال الأول أيام الصبا والعبث مع النساء ومجالس الخمرة والربع المليء بالأحبة والخضرة ، حيث الأمل والحيوية وتجاربه الذاتية ، فيقول من [بحر المنسرح] :

فَانَصَرَفَتْ وَالدُّمُوعُ تَسْكُبُ مِنْ   إِنْسَانِ عَيْنٍ مَحْزُونَةٍ كُحُلاَ [2]

ويتضمن التركيب الشعري لديه أكثر من فعل نحو قوله من [بحر الطويل] :

إِذَا قُلْتُ : قَدْ خَفَّتْ وَأَدْبَرَ سُقْمُهَا   نَكَاهَا هَوَى لَيْلَى فَلَمْ تَرْقَ مِنْ دَمِ [3]

اشتمل البيت على خمسة أفعال ، أربعة منها بصيغة الماضي وهي : (قُلْتُ ، خَفَّتْ ، َدْبَرَ ، نَكَاهَا) ، والخامس كان مضارعاً (تَرْقَ) ، ليزيد من تأكيد كلامه بتوالي مجيء الفعل الماضي ، ثم عنصر التفاعل جاء بزمن الماضي فقد

---

[1] . الديوان: ٢٢. وينظر: الديوان وذيله: ٣ ،٥ ، ٦، ١٠ ، ١٢، ١٧ ، ٢٤ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤، ٧٩، ٨٢، ٨٤، ٨٥، ٨٨، ٩١، ٩٢، ٩٦، ١٦٧، ١٦٩، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢ ...الخ.

[2] . الديوان : ٨٢ . وردت لفظة (فَانَصَرَفَتْ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (فَانْصَرَفَتْ) وهو غلط مطبعي . وينظر: الديوان : ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ...... الخ .

[3] . الديوان : ٨٧ . وينظر: الديوان : ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ .... الخ .

تحولت دلالة الفعل الزمنية الى الماضي لأنه سبق بـ " لم " مما يمنح المتلقي فرصة التمتع في متابعة الأحداث بهذا الشكل المتسلسل الجميل .

الجملة الإعتراضية :

لقد حظيت الجملة الإعتراضية باهتمام العرجي ، فاحتلت جانباً من شعره ، وإن كانت بدرجة اقل من مساحة الجملتين الفعلية والاسمية ، وهذا متأتٍ مما تمنحه للنص من قوة وحسن ، فهي : " التي تعترض بين شيئين متلازمين ، لإفادة الكلام تقويةً وتسديداً وتحسيناً ، كالمبتدأ والخبر ، والفعل ومرفوعه ، والفعل ومنصوبه ، والشرط والجواب ، والحال وصاحبها ، والصفة والموصوف ، وحرف الجر ومُتعلِّقه ، والقسمِ وجوابهِ " [1] .

وكثيراً ما تكون هذه الجملة عند الشاعر فعلية طلبية ، تفصح عن تضخم (الأنا) لديه ، إذ شغلت حيّزاً مكانياً تجاوز ثلاثة أرباع ديوانه مما يجعل المتلقي متأهباً ومتشوقاً الى معرفة المعنى كاملاً ، ومن ذلك قوله من [بحر البسيط] :

إِذَ تَخَوَّفْتُ مِنْ شَيْءٍ أَقُولُ لَهُ : قَدْ جَفَّ –فَامْضِ– بِمَا قَدْ قُدِّرَ الْقَلَمُ[2]

(فَامْضِ) هي الجملة الإعتراضية ، وقد جاءت بصيغة الطلب وبررت بذلك القوة والشدة التي اتصف بها البيت الشعري في بناء البيت والجمال في رصف الألفاظ وترابطها مع ما يجاورها من حيث المعنى والصياغة ، وقد يستعمل الشاعر الجملة ذاتها ولكن ليس بهيأة الطلب ، كقوله من [بحر الطويل]:

كِلانَا يُمَنِّي فِي الخَلاَءِ جَلِيسَهُ صَفَاءً ، وَوُدّاً –مَا بَقِينَا – مُخَلَّدَا [3]

---

[1] . جامع الدروس العربية – الشيخ مصطفى الغلاييني ، المطبعة العصرية ، صيدا – لبنان ، ط ٧، ١٩٥٩ : ٣ : ٢٨٩ .

[2] . الديوان : ٣ . وينظر: الديوان : ٢٤ ، ٥٢ ، ١٢٣ ، ١٤٣ ، ١٥١ .

[3] . الديوان : ١٢٩ .

طغت ثنائية (الأنا/الأنت) على البيت بدلالة لفظة (كِلانَا) و (جَلِيسَهُ)، والجملة الإعتراضية (مَابَقِينَا) ، وظهر عامل المشاركة والتفاعل في (يُمَنِّي ، صَفَاءً ، وَوُدّاً) وبدا النص غايةً في الحسن والتآلف في الشكل والمضمون ، وهنا يكمن إبداع العرجي ، وتأتي الجملة الإعتراضية اسميةً ، نحو قوله وهو يرسم لنا صور النساء في مشهد تعذيبه مع صديقه ابن غرير من [بحر الوافر] :

(كَأَنَّ عَلىَ الخُدُودِ – وَهُنَّ شُعْثٌ –   سِجَالَ الْمَاءِ، يُبْعَثُ فِي السَّوَاقِي) [1]

[1]

(وَهُنَّ شُعْثٌ) الجملة الإعتراضية ، والإعتراض في هذا البيت لم يخل في المعنى، بل زاده قوةً وعمقاً ، كما جاءت الجملة الإعتراضية (لِلْفُؤَادِ) جار ومجرور، في التركيب الطلبي الآتي من [بحر الطويل]:

إِذْ قُلْتُ مَهْلاً – لِلْفُؤَادِ – عَنِ التَّي   دَعَتْكَ إِلَيْهَا الْعَيْنُ ،أَغْضَى وَأَطْرَقَا [2]

ولكن الغالب على استعماله لها أن تأتي جملة شرطية ، أداة الشرط فيها " إذا ، إذ ، لو " [3] ثم إن نحو قوله من [بحر السريع] :

بَلِّغْ قُرَيْبَةَ : أَنَّ البَيْنَ قَدْ أَفِدَا ،   وأَنَّنَا – إِنْ سَلِمْنَا – رَائِحُونَ غَدَا [4]

إن مسألة التلازم في استعماله للجملة الإعتراضية مع أسلوب الشرط ، تهيئ عنصر التشوق لمعرفة المعنى ، فالشرط يقتضي توافر عنصرين هما فعل الشرط وجوابه ، وهذا بدوره ضاعف من قوة الكلام وحلاوته مع ما يخلقه اعتراض الشاعر من تأمل وانتظار لدى المتلقي ، فبينما كان المتلقي ينتظر ما يتمم معنى البيت الذي قاله الشاعر ، يفاجأ المتلقي بجملة اعترضت كلام الشاعر ، وبالتالي يبقى المتلقي في حالة من التأهب لمعرفة الكلام الذي سيأتي بعد هذه الجملة الإعتراضية .

---

[1] . الديوان : ١٣٦ .

[2] . الديوان : ١٦٥ . وينظر: الديوان : ١١٦ ، ١٤٣ ، ١٥٤ .

[3] . ينظر : الديوان : ٢٢ .

[4] . الديوان : ١٣٢ .

حروف العطف :

تُعد من حروف اللغة العربية التي كثر ذكرها في شعره ، فالطابع القصصي طغى على أغلب ديوانه ، وبالتالي لابد للقاص من سرد أحداث ووقائع قصصه على نحوٍ منظم من حيث الزمان والمكان ، وكانت حروف العطف من الأدوات المهمة في ربطها ، والشاعر لا يستطيع السيطرة على أدواته اللغوية ويوظفها بالاتجاه الصحيح والمناسب ما لم يمتلك ثقافة عميقة وتجارب شعرية تهيئ له فرصة استثمار هذه الروابط ، فكان أمامه ما تركه أسلافه الشعراء من ذخيرة معرفية مع ما أكسبته البيئة الجديدة بإرهاصاتها المختلفة على كافة أصعدة الحياة التي عاش في أحضانها وعاصر أحداثها ، وبالتالي لابد لهذه الرؤية الجديدة من أن تساعده في السيطرة المحكمة على آليات لغته .

ثم إن وجود هذه الحروف يشير إلى تعلق أبيات الشاعر فيما بينها ، وكأنها عبارة عن حلقة تبدأ من نقطة واحدة وتنتهي عندها ، فتتحقق الوحدة العضوية التي ميزت قصائده وخلقت لدى المتلقي عنصر المفاجأة ، وهذه الحروف عشرة هي: " الواو ، الفاء ، ثم ، حتى ، أوْ ، أمْ ، إما ، لا ، لكنْ ، بل " ، ولكل منها دلالاتها الخاصة بها ، وهذا يعني أن هناك أوجه التقاء تجمع فيما بينها واختلاف تفرق بعضها عن الأخرى [1]، وتُعد " الواو والفاء " أكثرها دوراناً في شعره ، أما الباقي أقل أقل منهما ، فعطف اسماً على اسم وفعلاً على فعل وجملةً على جملة ...الخ.

تتطلب جملة العطف توافر ثلاثة عناصر لكي تتم هي : (المعطوف + حرف العطف + المعطوف عليه) متلازمة يكمل كل منها الآخر ، وقد يمتد حرف العطف إلى آخر قصيدة أو يتجاوز البيت الواحد إلى البيتين فيحكم أبيات العرجي ، ومن أمثلة توظيفه لأسلوب العطف قوله في قصيدة من [بحر الطويل] [2] :

لِمَنْ طَلَلٌ بِالْنَّعْفِ نَعْفِ وَقِيرِ يُشَبِّهُ مَغْنَاهُ كِتَابَ زَبُورِ [3]

---

[1] . ينظر : شرح الوافية نظم الكافية – ابن الحاجب النحوي: ٣٩٩ – ٤٠٠ ، وشرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الأنصاري : ١٢٥ – ١٣١ .

[2] . الديوان : ٧٥ – ٧٨ .

[3] . وردت لفظة (بِالْنَّعْفِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (بِالنَّعْفِ) وهو غلط مطبعي .

أَضَرَّ بِهِ بَعْدَ الأُلَىَ عَمَرُوا بِهِ ... تَقَادُمُ أَرْوَاحٍ وَمَرُّ دُهُورِ

أَقُولُ لِعَبْدِ اللهِ وَالقَلْبُ وَاجِبٌ ... وَمِنْ قَبْلِهِ مَا قُلْتُهُ لِكَثِيرِ :

فَمَا أَنْسَ مِلأَشْيَاءِ * لَا أَنْسَ مَجْلِساً ... لَنَا وَلَهَا بِالسَّفْحِ دُونَ ثَبِيرِ

وَلا قَوْلَهَا وَهْناً وَقَدْ بَلَّ نَحْرَهَا ... سَوَابِقُ دَمْعٍ ، مَا يَجِفُّ غَزِيرِ :

أَأَنْتَ الَّذِي حُدِّثْتُ : أَنَّكَ رَاحِلٌ ... غَدَاةَ غَدٍ ؟ أَوْ رَائِحٌ بِهَجِيرِ ؟

فَقُلْتُ : يَسِيرٌ بَعْضُ يَوْمٍ أَغِيبُهُ ... وَمَا بَعْضُ يَوْمٍ غِبْتِهِ بِيَسِيرِ ؟

أَحِينَ عَصَيْتُ العَاذِلِينَ إِلَيْكُمُ ... وَنَازَعَ حَبْلِي فِي هَوَاكِ أَمِيرِي

وَأَنْهَمَنِي فِيكِ الأَقَارِبُ كُلُّهُمْ ... وَبَاحَ بِمَا يُخْفِي الفُؤَادُ ضَمِيرِي؟

فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِيءٍ شَفَّهُ الهَوى ... إِلَيْهَا ، وَلَوْ طَالَ الزَّمَانُ ، فَقِيرِ

وَيُخْفِي بِهَا وَجْداً شَدِيداً وَقَلْبُهُ ... إِلَيْهَا كَمَشْدُودِ الوِثَاقِ أَسِيرِ :

وَمَا أَنَا إِنْ شَطَّتْ بِيَ الدَّارُ أَوْ دَنَتْ ... بِيَ الدَّارُ عَنْكُمْ فَاعْلَمِي بِصَبُورِ

أَشَارَتْ لِتِرْبَيْهَا إِلَيَّ وَأَوْمَضَتْ ... فَأَحْبِبْ بِهَا مِنْ مُومِضٍ وَمُشِيرِ

فَلَمَّا تَجَلَّى لَيْلُنَا وَبَدَتْ لَنَا ... كَوَاكِبُ فَجْرٍ بَعْدَ ذَاكَ مُنِيرِ

وَقُلْنَ : انْطَلِقْ لاكَانَ آخرَ عَهْدِنَا ... بِمَلْقَاكَ ، في سِتْرٍ –سُتِرْتَ– سَتِيرِ

فَإِنَّا نَخَافُ الْحَيَّ أَنْ يَفْزَعُوا بِنَا ... وَعَيْنَ عَدُوٍّ أَنْ يَرَاكَ بَصِيرِ

نَهَضْنَ بِأَعْجَازٍ ثِقَالٍ تُمِيلُهَا ... فَتَسْمُو بِأَعْنَاقٍ لَهَا وَصُدُورِ

كَعِبْرِيٍّ بَانٍ أَثْبَتَتْهُ أُصُولُهُ ... يُحَرِّكُ أَعْلاَهُ نَسِيمُ دَبُورِ

فَلَمَّا اسْتَوتْ أَقْدَامُهُنَّ وَلَمْ تَكَدْ ... عَلَى هُضْمِ أَكْبَادٍ وَلُطْفِ خُصُورِ [١]

تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِناً ... بِأَجْزَعَ مُولِيٍّ الدَّمَاثِ مَطِيرِ

تَرَبَّعْنَ غَوْرَ الأَرْضِ حَتَّى إِذَا بَدَتْ ... مِنَ النَّجْمِ أَرْوَاحٌ ذَوَاتُ حَرُوزِ

وَأَوْرَدَ أَهْلَ المَاءِ غِبّاً وَأَفْصَحَتْ ... حَمَامَةُ أَيْكٍ نَاضِرٍ بِهَدِيرِ

---

* . " مِلأَشْيَاءِ " : من الأشياء ، أدغمت نون من في اللام على لغة من يدغمها فيما لا يدرج لامه وهي لغة بلحارث . الديوان : ٧٥ هامش المحققان رقم (٢) .

[١] . وردت لفظة (اسَتَوتْ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (اسْتَوتْ) وهو غلط مطبعي .

دَعَـاهُنَّ نَجْـدٌ لِلْجِـلاَسِ فَـذُكِّرَتْ ظِـــلاَلَ بَسَـــاتِينٍ بِـــهِ وَقُصُـــورِ
وَكُنَّ بِـهِ فِـي صيفَةٍ الحَـيِّ كُلَّهَا إِلَـــى سَــرَبٍ فِـــي رَوْضَـــةٍ وَغَـــدِيرِ

احتوت هذه القصيدة الغزلية على ثلاثة أحرف تؤدي وظيفة العطف هي : " الواو ، الفاء ، أَوْ " ، كان استعماله لـ " الواو " هو الغالب ، فقد ذكره ثمانية عشر مرة ، لتأتي الأحداث متسلسلة متعاقبة في ورودها ، فهي لمطلق الجمع ، أما " الفاء " فذكرها ست مرات أفادت الربط لكونها جاءت في سياق طلبي متمثل بالاستفهام والنفي والشرط ، وعاطفة عبر حوار دار بين الشاعر ومحبوبته ، جرت فيه الوقائع مرتبة دون أي مهلة زمنية ، وأخيراً " أَوْ " ذكرها مرتين ، أفاد فيهما التخيير .

وفرت هذه الروابط الوحدة العضوية في بناء النص الشعري والقوة ، فالأبيات مرتبطة مع بعضها ، فالمعنى لا يتم بالبيت الواحد ، بل يكمله ما بعده ، وهذا يبثّ في جو القصيدة التماسك ودقة السبك وجماله .

تعددت الأنماط التي عطفها العرجي في النص أعلاه ، ما بين أسماء مجرورة مضافة أو شبه جملة كما في البيت الأول (نعفِ وقيرِ) والثاني (تقادمُ أرواحٍ ومرُّ دهورِ) والثالث (لنا ولها) والثالث عشر (مومضٍ ومشيرِ) والسابع عشر (بأعناق لها وصدورِ) والتاسع عشر (على هضمِ أكباد وِلطفِ خصورِ) والثالث والعشرون (بساتينٍ وقصورِ) والرابع والعشرون (في روضةٍ وغديرِ) ومرفوعة كما في البيت السادس (أنك راحلٌ غداةَ غدٍ ؟ أوِ رائحٌ بهجيرِ ؟)، ثم انه عطف هنا التركيب الاستفهامي على سابقه، كما انه عطف أفعال على أفعال ، كما في (عصيت ، نازع ، انهمني ، باح ، فقلت ، يخفي، شطت بي الدار ، أو دنت بي الدار ، فاعلمي ، أشارت ، أومضت ، فاحبب ، تجلى، بدت ، نخاف ،نخاف ، فلما استوت ، لم تكد ، أورد ، أفصحت ، فذكرت) ، وكما نرى كانت معظمها أفعالاً ماضية ، وهنا يظهر الإبداع والمهارة في التعامل مع السياق الأدبي .

المبحث الثالث

الصياغة " الأساليب " :

الأسلوب : " هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام . وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكتاب والشعراء تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه ، والموضوع الذي يكتبه والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه . ولكن الاساليب ... " [١] هو المظهر المادي لإنتاج الأديب ، والصلة بينه وبين المخاطبين .... " [٢] ، و " الطراز الذي ينسج فيه برد الكلام والطابع الذي تنطبع فيه جمله وتراكيبه والناس في أساليب كلامهم مختلفون بين مبتدع ومتبع فمنهم من يبتدع لكلامه طريقة خاصة يجري عليها في إنشائه وقليل هم ، ومنهم من يحتذي مثال غيره من الكتاب أو الشعراء فيكون تابعا له ومقتدياً به وهؤلاء كثيرون " [٣] ، وعلى أساس هذا لابد أن يتسم بصفات رئيسة تتمثل في الوضوح والقوة والجمال [٤] .

أما ما يتعلق بطبيعة الأسلوب في عصر الشاعر كيف كان ؟ سؤال قد يدور في أذهان الكثيرين ، والإجابة عن هذا السؤال تبدو جلية فيما ذهب إليه يوسف حسين بكار من أن الأسلوب في العصر الأموي شأنه شأن اللغة تردد فيه الشعراء بين الأساليب القديمة والجديدة ، فكانوا يسلكون طريقين ، الأول يظهر في غزلهم التقليدي ومقدماتهم وهم يحاولون ترسم خطى أسلافهم من حيث الأساليب ، فيختارون الألفاظ الوعرة والتراكيب المتينة وحين يبتعدون عن الدائرة الرسمية في غزلهم يسلكون طريقاً مخالفاً لسابقهم ، يتصف بخفة الألفاظ ورشاقتها حيث الصياغة

---

[١] . دفاع عن البلاغة – احمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، د. ط. ، ١٩٤٥ : ٥٦ .

[2] . في النقد الأدبي – د. محمد طاهر درويش ، مطبعة الحسن الجديدة ، د. ط ، د. ت : ١٧٣ .

[٣] . دروس في تاريخ آداب اللغة العربية – الشاعر معروف الرصافي ، مطبعة دار المعارف ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ : ٨٤ .

[٤] . ينظر: أصول النقد الأدبي – احمد الشايب ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٤٦ : ٥٤ .

العذبة البعيدة عن الركاكة والغرابة والوحشية متأثرةً بالثقافة التي أفرزتها البيئة الجديدة ، فطغت البساطة والوضوح على أساليبهم [(١)] ، و كان الأسلوب أداة الشاعر التي تؤثر في المتلقي ، إذا ما وسم بالرصانة ، والرشاقة ، والعذوبة ، وهذا يعتمد على عقلية المبدع ومدى قدرتها على امتصاص تجارب الماضي والحاضر ، وإظهارها للمتلقي وكأنها قد حدثت الآن ، وعلى هذا الأساس تنوعت الصياغة في ديوان العرجي بتنوع واختلاف حالات الانفعال والإحساس الشعوري والقلق التي واجهته ساعة إبداع القول الشعري فتحكمت هذه العوامل المتباينة في إيثاره أسلوب على آخر ، واظهر استقصاؤنا لديوان الشاعر وجود الأساليب التي اعتاد الشعراء استعمالها ، فاتسمت بالصيغة الإنشائية الطلبية وغير الطلبية ، فوجدنا الاستفهام والأمر والنداء والتمني والترجي والقسم والنهي والنفي والدعاء والتوكيد والتقديم والتأخير والحذف والفصل وأسلوب المدح والذم والشرط والعرض والتحضيض والقصر والاستثناء والسرد القصصي والحوار التي وظفها في تنمية دواعي حركة الانفعال والإحساس الذاتي الذي اكتنف وجدانه .

١- الاستفهام :

وهو من الأساليب الإنشائية الطلبية التي لجأ إليها العرجي ليتلاعب بصياغة نصوصه الشعرية ، ليحقق عنصري الإثارة والاستجابة بين المبدع والمخاطب لما يمتلكه من إمكانية خلق حالة عدم الاطمئنان في ذهن المخاطب ، لان الاستفهام يرمي إلى : " طَلَبُ الْعِلْمِ بِشَيْءٍ لَمْ يَكُنْ مَعْلومَاً مِنْ قَبْلُ ... " [(٢)] ، ويتم الاستفهام

[(١)] . ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري – يوسف حسين بكار ، دار المعارف ، مصر ، د. ط ، د. ت : ٤٠٤ ، والحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام – الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي : ٤٨٩ .

[(٢)] . البلاغة الواضحة – علي الجارم – مصطفى أمين ، د. ط ، د. ت : ١٩٤ .

بأدوات عديدة هي : ما ، من ، أي ، كم ، أين ، كيف ، أنّى ، متى ، أيّان [١] . وأكثرها حضوراً في شعره " الهمزة ، هل " ، لما يتمتعان به من سمات تجعلهما ينفردان عن سواهما من حيث مكانة الصدارة في الكلام ، وكونهما لا محل لهما من الإعراب ، ثم أن " الهمزة " تتميز بإمكانية الاستفهام بها عن التصور والتصديق ، أما " هل " فعن التصديق فقط ، وخروجهما إلى أغراض مجازية كالتمني والترجي .... الخ . قد لا تستوعبها الأدوات الأخرى [٢] .

وتلي هاتين الأداتين من حيث الورود " مَنْ ، أيّ ، متى ، أنَّى ، ماذا ، أين ، ما ، أيَّان " [٣] ، أما " كم " فلم تشغل حيزاً كبيراً من اهتمامه ، ومن أمثلة استعماله لأسلوب الاستفهام ، قوله مستفهماً عن الوقت الذي يغادر فيه الأحبة ديارهم هل في النهار أم وقت الغداة ؟، وكان الاستفهام تصورياً ، رام منه تحديد زمن رحيل الأحبة ، فاستعمل " أم " المعادلة ثم " أم " المنقطعة ، إذ إن وقت الرحيل غير معلوم لديه إلى جانب" الهمزة " من [بحر الخفيف] :

أَبِهَجْـــرٍ يُـــودَّعُ الأَجْـــوَارُ   أَمْ مَسَاءً أَمْ قَصْرُ ذَاكَ ابْتِكَارُ ؟ [٤]

أما " هل " ، قوله من [بحر الطويل]:

هَلَ انْتَ مُنَبِّي أَيْنَ أَهْلُكَ ؟ ذَا هَوى   وَأَنْتَ خَبِيرٌ ، لَوْ نَطَقْتَ لِسَائِلِ [٥]

---

[١] . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ : ٣١٩ – ٤٠٩ . والبلاغة والتطبيق – د. أحمد مطلوب – د. كامل حسن البصير ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ١٩٩٩ : ١٣١ – ١٣٢ ، وأساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ : ٣١٩ – ٤٠٩ .

[٢] . ينظر : البلاغة والتطبيق – د. أحمد مطلوب – د. كامل حسن البصير : ١٣١ – ١٣٢ .

[٣] . ينظر: الديوان : ٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٩، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥، ١١٢، ١٣٥ ، ١٥٥ ، ١٥٦، ١٦٣ ، ١٦٨ ...الخ .

[٤] . الديوان : ٥٨ .

[٥] . الديوان : ٢٠ . وينظر: الديوان : ١٧ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧١ ، ٨١ ، ٩٥ ، ١٠١، ١٠٤ ...... الخ .

أراد الشاعر أن ينقل حالة الشك والقلق التي راودته حول إمكانية إخبار الربع الحبيب عن مكان أهل الحبيبة إلى المتلقي ، ليحل الشك والقلق في ذاته محل الاطمئنان والراحة ، فيتم عنصر المشاركة والتفاعل بينه وبين المحيط الخارجي المتجسد بالمتلقي ، ولكي ينمّي دوافع الظن ويعضدها ، يستعين بأداة استفهام ثانية هي (أَيْنَ) بعد " هل " الدالة على المكانية ، ثم يقول للربع بأنه عالم خبير بكل ما يتعلق بالأحبة إذا ما نطق واخبر السائل عن مراده ، وقد جاء بهذا الأسلوب لغرض التصديق .

وقد يحتوي بيت العرجي الواحد على أكثر من أداة استفهامية ، فيكسب هذا التتابع المعنى الأول الذي دل عليه السياق تأكيداً ، إذ ابتدأ بيته بالأداة (أَيْنَ) ، وهو يخاطب فتاته التي رامت الابتعاد عنه وقطع وصال الحب بينهما ، وقد أدى ذلك إلى موته موتاً معنوياً ، فحبه لها يفوق حبها له ، ثم أتى بالأداة مرة ثانية حين قال (أَيْنَا) ليزيد كلامه قوة ، ولا يقف عند هذا الحد بل وظف اسم الاستفهام (أَيْنَ) مرة ثالثة لعتاب الحبيبة التي انتابها الشك في العهود التي قطعها الحبيب لها ، وخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى غرض مجازي اقتضاه سياق الكلام في قوله من [بحر الخفيف] :

أَيْنَ مَا قُلْتِ : مُتُّ قَبْلَكَ ؟ أَيْنَا؟   أَيْنَ تَصْدِيقُ مَا عَهِدْتِ إِلَيْنَا ؟ [١]

وقد يخرج الاستفهام عن دلالته الأصلية إلى أخرى مجازية استدعتها طبيعة السياق الذي جاء فيه هذا الأسلوب ، ليعبر عما يحسّه الشاعر فيتعب الشاعر من عتاب الحبيبة قائلاً من [بحر المتقارب] :

تَقُولُ : مَرِضْتُ فَمَا عُدْتَنِي ؟!   وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضَا ؟ [٢]

و(التعظيم) في قوله من [بحر الوافر] :

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَاعُوا   لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسِدَادِ ثَغْرِ [٣]

---

[١] . ذيل الديوان : ١٩٤ .

[٢] . الديوان : ٦٩ .

[٣] . الديوان : ٣٤ . ورد هذا البيت في كتابي د. احمد مطلوب البلاغة والتطبيق : ١٣٣، و معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، د.ط ، ١٩٨٣: ١: ١٨٩. دون أن ينسبه إلى قائله في موطن خروج الاستفهام إلى غرض مجازي وهو (التعظيم) .

استطاع الشاعر باسلوب ذاتي صادق متناغم أن يحمل المتلقي على التجاوب معه ، والتأثر بحالة الحزن العميق التي يحسها ، موظفا أداة الاستفهام (أَيَّ) لأداء ذلك .

يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى عدم التصريح بذكر أداة الاستفهام ، ليترك للمتلقي فرصة تقديرها كقوله من بحر الطويل] [١] :

هَلَ انْتَمُ نَبِّي أَيْنَ أَهْلُكَ ؟ ذَا هَوى وَأَنْتَ خَبِيرٌ ، لو نَطَقْتَ بسَائِلِ

لِعِرِّانَ سَارُوا ؟ أمْ لِحَرْبٍ تيَمَّمُوا ؟ لَكَ الْوَيْلُ أَمْ حَلُّوا بِقَرْبِ الْمَنَازِلِ

أداة الاستفهام هنا محذوفة وهي " الهمزة " ، مستثمراً إمكانية دخولها على الاسم والفعل بخلاف غيرها ، ليستفهم عن أمر مبهم لديه ، هو مكان الحبيبة .

٢- أسلوب الأمر [٢] :

حرص العرجي على أن يكون لاسلوب الأمر بصيغه الأربعة (صيغة فعل الأمر والفعل المضارع المسبوق بـ" لام الأمر " واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر) حضوراً في ديوانه ، ولكن التفاوت في استعمالها واضح جداً ، إذ تأتي الصيغة الأولى في المقدمة ومن ثم الثانية ومن ثم المصدر النائب عن فعل الأمر ، أما اسم فعل الأمر فلم يرد في ديوانه إلا نادراً نحو قوله من [بحر السريع] :

---

[١] . الديوان : ٢٠ .

[٢] . وعرف بأنه : " طلب الفعل على وجه الاستعلاء " . البلاغة الواضحة – علي الجارم – مصطفى أمين : ١٧٩ ، أو " طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام " . البلاغة والتطبيق – د. احمد مطلوب – د. كامل حسن البصير : ١٤٣ ، وهو : " ..... في اصطلاح النحاة يسمون به كل ما يصح ان يطلب به الفعل من الفاعل المخاطب ، سواء طلب به الفعل على سبيل (الاستعلاء) ، وهو المسمى (أمراً) عند الأصوليين والبلاغيين ، او طلب به الفعل على وجه الخضوع ، وهو (الدعاء) ، او لم يطلب به الفعل ، بل كان إما على (الإباحة) او (التهديد) او غير ذلك من المعاني التي تخرج إليها صيغة الأمر " . أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الاوسي : ٩٠ .

عُـوْجِي عَلَيْنَـا رَبَّـةَ الْهَـوْدَجِ   إِنَّـكِ إِنْ لاَتَفْعَلِـي تَحْرُجِـي [١]

الطلب في هذا البيت فيه معنى العطف والترجي لانه صادر من عاشق الى معشوقته ، ومثل هذا كثير في الشعر العربي فالشاعر يشبب في هذا البيت بأم الوالي محمد بن هشام المخزومي (جيداء) فيتلطف في صيغة خطابه لها بمعنى ان في طلبه معنى العطف والترجي فهو غزل كيدي لم يكن الشاعر صادقاً فيه إذ لم تكن بينه وبين نساء هذا الوالي أي علاقة حب معروفة [٢] .

وتظهر (الأنت) في البيت الثاني من قصيدة العرجي الغزلية الأولى إلى جانب (الأنا) ، بطلب النساء العاشقات منه عدم المجيء لزيارتهن بدافع الخوف على الحبيب ، وعليهن من افتضاح العلاقة التي تربط بينهما ، إذا ما كشف الحراس ذلك ، فنلمس الرقة والخفة في خطابهن كما في البيت الآتي من [بحر البسيط] :

إِلـيَّ أَنْ إِيْتِنْا هُدْءًا إِذَا غَفَلَتْ   أَحْرَاسُنَا، إِفْتَضَحْنَا إِنْ هُمُ عَلِمُوا [٣]

طبع فعل الأمر (إِيْتِنْا) التركيب أعلاه باللين ، بخلاف الفعل في البيت الأول (عُوْجِي) الذي طبعه بالقوة والشدة . وقد يصوغ العرجي خطابه الطلبي على سبيل المجاز والخضوع إلى المخاطب الذي هو أعلى منه (سبحانه وتعالى) طالبا أن يلطف به من الشقاء بحب تلك المرأة ، فيفيد الدعاء في قوله من [بحر الكامل] :

يَـا رَبِّ إِنِّـي قَدْ شَقِيتُ بِهَـا   فـاْلطُفْ فَإِنَّـكَ رَبِّ ذُو لُطْـفِ [٤]

ويطلب الشاعر ممن هما مساويان له في الرتبة النزول بديار الحبيبة " زَيْنَـبْ " وتحيتها ، فأتى بالأفعال الآتية : (عُوجَـا ، حَيِّيَـا) بقوله من [بحر الطويل] :

خَلِيلَـيَّ عُوجَـا حَيِّيَـا اليَـوْمَ زَيْنَبَـا   وَلاَ تَتْرُكَـاني، صَـاحِبَيَّ وَتَـذْهَبَا [٥]

---

[١] . الديوان : ١٧ .
[٢] . ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي – غانم جواد رضا : ٢٧ .
[3] . الديوان : ٣ .
[4] . الديوان : ٦٠ .
[5] . الديوان : ١٤٢ .

وهنا نلمح خصيصة التتابع في ورود فعل الأمر ، ليعطي البيت سمة التجدد في الأحداث التي يعرضها لنا والترتيب ، إذ بدأ كلامه بطلب النزول الى الديار ، ومن ثم تحية " زَيْنَبْ " .

وهو حين يوجه الخطاب للمخاطب ، نلمس التباين في الإفراد والتثنية والجمع ، ولكن حضور الإفراد هو المتميز والغالب على صيغ فعل الأمر المساقة اليه ، أما صيغة التثنية التي نجدها في ديوانه ، فهي أقل من الأولى ، وقد يرمي من خلالها إلى شخص واحد نحو قوله من [بحر المنسرح]:

عُوجَا ، خَلِيلَيَّ ،عَلَى المَحْضَرِ أَلْرَّبْــعِ مِــنْ سَــلاَّمَةَ المُقْفِــرِ [١]

ثم إنه موجه إلى الحبيبة بشكل خاص ، وقليلاً ما يكون إلى غيرها ، فترى صيغة المؤنث / المذكر في التركيب الأمري كـ (الخليل ، الحبيبة ، الحبيب) ، وغالباً ما يستعمل الشاعر الفعل (عُوجَا + خَلِيلَيَّ) وهو يحيّ ربع الحبيبة في أسلوب الأمر أو (عُوجَي) في مخاطبة المحبوبة لأن دلالة لفظة (خَلِيلَيَّ) أقرب الى النفس من دلالة لفظة (صديقيَّ) .

أما الصيغ الأخرى لأسلوب الأمر ، كـ " لام الأمر " + الفعل المضارع (لِيَهْنِكِ) في قوله من [بحر البسيط]:

أَقُولُ لَمَّا التَقَيْنَا وَهيَ مُعْرِضَـةٌ: لِيَهْنِكِ اليَوْمَ مَنْ تُدنِينَ مِنْ دُونِـي [٢]

أو اسم فعل الأمر (إِلَيْكِ) بقوله [بحر المنسرح]:

مِنِّــي إِلَيْــكِ الحَـدِيثَ مُبْتَـدِعاً أَوْ مِــنْ سِـوَاهُ إِلَيْــكِ مَــا حُمِــلاَ [٣]

أما المصدر النائب عن فعل الأمر (مَهْلاً) ، فغالباً ما يأتي في ديوانه ، نحو قوله من [بحر الخفيف]:

قُلْتُ : مَهْلاً فَقَدْ عَلِمْتِ إِبَائِي مِنْـكِ هَـذا ، وَقَـدْ عَلِمْـتِ جَـوَابِي [٤]

---

[١] . ذيل الديوان : ١٧٩ .
[٢] . الديوان : ٦٥ .
[٣] . الديوان : ٨١ .
[٤] . الديوان : ١١٥ .

٣- اسلوب النداء :

اعتادت ألسنة العرب على أن تذكر اسلوب النداء في أول كل كلام لهم ، في محاولة لعطف المتكلم على المخاطب بأحد أدوات النداء وهي : الهمزة ، يا ، أَيَا ، أو ، آيْ ، أَيْ ، هَيَا ، وا ، فيتم الخطاب بلا شبه [١] ، ساهمت هذه الأدوات برمتها في التعبير عن حالة الصراع الداخلي التي اعترت ذات الشاعر ، وكانت تمثل صرخاته المتعالية ليشد انتباه أذهان السامعين إلى قضية ما ، تمثل محور اهتمامه ، فيطلق شعوره المكبوت نحوها [٢] ، وتعد " يا " أكثر حروف النداء دوراناً ، إذ هي أكثر الأدوات استعمالاً في الشعر العربي بما لها من سمات خاصة ميزتها عن غيرها من الأدوات [٣] ، فحين أراد الشاعر أن يعطف المخاطب عليه لينبهه إلى الخطاب الموجه إليه استعمل أداة النداء " يا "، فقال في قصيدته الغزلية من [بحر السريع]:

يَـا عَـاذِلَيَّ الْيَـوْمَ لاَ تَعْـذُلاَ   رُوْحَا فَأَنِّي مِنْ غَدٍ مُغْتَدِ [٤]

افتتح العرجي قصيدته بأداة النداء " يَا " ، إذ إن الشخصين اللذين طلب إقبالهما عليه كانا بعيدين ، وربما رغب بإثارة اهتمامهما إلى أمر ما ، فمدّ صوته ليزيد حركة الانفعال المكبوت في داخله تجاه المنادى طالباً منهما الكف عن لومهما روحاً عاشقة ، ولكي يؤكد المعنى الذي قصده ، استعان بحرف التوكيد " إنَّ " ليخبرهما بأنه راحل في الغد .

وقد ينادي الشاعر الربع الذي رحل عنه الأحبة قائلاً من [بحر الطويل]:

أَلا أَيُّهَـا الرَّبْـعُ الَّـذِي خَـفَّ أَهْلُـهُ   وَأَمْسَـى خَـلاَءً مُوحِشـاً غَيْـرَ اهْلِ [٥]

---

[١] . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الأوسي : ٢١٨ – ٢٢٩ .

[٢] . ينظر : الديوان : ٣٢ ، ٣٣ ، ٦٠ ، ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٦١ ، ١٦٩ .... الخ .

[٣] . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الأوسي : ٢١٨ – ٢٢٩ .

[٤] . الديوان : ١٠ .

[٥] . الديوان : ٢٠ .

بدأ العرجي قصيدته ، وهو يقف على أطلال الحبيبة بأداة دالة على الاستفتاح والتنبيه وهي " أَلا " ، فشدّ انتباه المتلقي إلى أن المتكلم يرمي التنبيه على حقيقة معينة ، وليزيد من حالة التيقظ لدى المتلقي ، جاء بحرف النداء " أَيُّها " ، والهاء فيها لغرض التنبيه والتنفيس عن روحه المعذبة الحزينة وهو ينادي مكان المحبوبة .

ويرد أسلوب النداء دون أن يصرّح الشاعر بذكر أداة النداء ، من هذا قوله من [بحر الخفيف]:

إِذْ فَعَلْتِ الَّذِي فَعَلْتِ فَقُولِي   حَمْدَ خَيْرَاً وَأَتْبِعِي القَولَ فِعْلاً [١]

حذفت أداة النداء " يا " من المنادى المرخم " حَمْدَ " ، وربما كان سبب ذلك رغبة الشاعر في استقطاب انتباه المتلقين إلى أن المنادى المرخم " حَمْدَ " هو مدار اهتمامه ، فصرّح بذكره وحذف حرف النداء .

ويمثل الترخيم ظاهرة بارزة في اسلوب النداء لدى الشاعر ، إذ كثيراً ما نجد العرجي يرخم اسم العلم المتمثل بشخص الحبيبة ، فالنداء خصيصة تفردت بها الأسماء فقط ، فأضفى على شعره رونقاً جميلاً ، ومن ترخيمه للمنادى العلم ما جاء في مقطوعته الغزلية من [بحر الخفيف]:

أَنْتِ يَا نُعْمُ شَقْوَةٌ عَرَضَتْ لي   بِئْسَ حَظَّاً مِنَ الكَرِيمِ الشَّقَاءُ [٢]

" نُعْمُ " هو المنادى المرخم حذف منه الحرف الأخير "تاء التأنيث " واصله " نُعْمَة " ، وهذا النغم الموسيقي الجميل الذي اكتسبه البيت من ترخيم اسم المحبوبة كشف عن حزن داخلي ، استدعى منه ترخيم المخاطب ، ويرخم العرجي المنادى بحذف حرفين منه هما " الياء وتاء التأنيث " من " عُثَيْمَةَ " ، فيقول " عُثْمَ " في البيت الآتي من [بحر السريع] :

قَدْ كَانَ مَا بِيَ قَبْلَ رُؤْيَتِكُمْ   يَا عُثْمَ مِنْ وَجْدٍ بِكُمْ يَكْفِي [٣]

---

[١] . الديوان : ١٢٣ .

[٢] . الديوان : ٥٧ . وينظر : الديوان : ٤٢ ، ٤٥ ، ٩٦ ، ١٤١ ، ١٦٩ .

[٣] . الديوان : ٥٩ . وينظر : الديوان : ١٢٣ .

إذ وجد في النغمة الموسيقية التي يحدثها الترخيم ما يتناسب والغرض الذي يودّ الحديث عنه ، فالخطاب هنا موجه إلى شخصٍ بعينه وهو زوجته " عُثَيْمَةَ " ، واتسم بالعذوبة والعاطفة الجياشة التي اسبغها الترخيم على السياق وجمال النص ، فقوله " عُثْمَ " أقرب إلى نفس المتلقي وأكثر حسناً من قوله " يا عُثَيْمَةَ " ، ويبدو أن استعمال الشاعر للمنادى المرخم بحذف الحرف الأخير منه ، يفوق استعماله للذي رخّم بحذف حرفين منه ، وهو بهذا يتماشى مع طبيعة الترخيم في النداء ، إذ يذهب مصطفى الغلاييني إلى ان النداء الذي يرخّم بحذف حرف واحد منه هو الأكثر ، أما الذي يحذف منه حرفين فهو قليل [١] .

لمحنا في المثال الأول استعمال لغة من لا ينتظر [٢] للمنادى المرخم، ولغة من ينتظر [٣] في المثال الثاني ، وغالباً ما يرخّم لفظة (صَاحِب) وهو يقصد بها شخص معين ، فيقول " يَا صَاحِ " بحذف الحرف الأخير " الياء " منه على لغة من ينتظر فيقول من [بحر الرمل]:

قُلْتُ يَا صَاحِ إذا مَا لَمْ تُعِنْ — فَدَعِ اللَّوْمَ هَوَى لَيْلَى– فَمَنْ [٤]

أما المنادى المستغاث ، فقد ورد في ديوان العرجي ولكن على نحوٍ قليلٍ ، إن لم يكن نادراً مقارنة بالمنادى المرخّم ، من ذلك قوله من [بحر الخفيف] :

يَا لَقَوْمِي لِطُولِ هَذَا العِتَابِ وَلِصَبْرِي عَلَى الهَوَى وَاجِتْنَابِي[٥]

يستغيث الشاعر بأداة النداء " يا " كي تساعده على مدّ الصوت ، فتستوعب حالة التوتر الشعوري المتدفقة من ذاته ، وهو يطلب من المدعو (المستغاث به) المقترن بحرف الجر الزائد (يَا لِقَوْمِي) إعانته على طول مدة العتاب التي كانت بينه وبين المحبوبة ، وشدّة الصبر على الهوى الذي بات هاجسه في هذه الدنيا

---

[١] . ينظر : جامع الدروس العربية – مصطفى الغلاييني : ٣ : ١٦٢ .

[٢] . وذلك أن يقطع الشاعر نظره عن المحذوف ويجعل ما تبقى منه اسما برأسه فيضمه . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الانصاري : ٣٨ .

[٣] . فيتم هذا بأن يبقي الشاعر نظره على الحرف المحذوف ويجعله على ما كان عليه قبل الحذف . ينظر : المصدر نفسه : ٣٨ .

[٤] . الديوان : ٣٨ . وينظر : الديوان : ٣٦ ، ١٠٠ ، ١٠٣ .

[٥] . الديوان : ١٤٦ .

فعانى من هذا الحب ما يكفي قائلاً: (لِصَبْرِي) ، ثم يصرخ مستغيثاً له عدم تمكنه من زيارة الأحبة بقوله (اجِتْنَابِي) ، وتتابع مجيء المنادى المستغاث له بشكل أفقي ، يشير إلى قدرته على التعبير عن المعنى المطلوب ، وقد تمّ ذلك بوجود أحد الروابط ، وهو حرف العطف " الواو " التي عملت على اشتراك المستغاث به في الترتيب والحكم .

٤- أسلوب القسم [١] :

نال القسم نصيباً من تفكير واهتمام الشاعر ، فحرص على أن يأتي به في سياق حديثه عن تجارب حبه ، حقيقية كانت أم مزيفة اختلقها خياله المبدع ، فإذا ما شعر بأن الشك قد أخذ طريقه إلى أذهان المتلقين ، جنح إلى استعمال هذا الأسلوب ليزيل الريبة عن عقولهم بتأكيدها ، لأن القسم : " جملة يؤكد بها الخبر ، ولما كان في الأصل جملة من الجمل التي هي أخبار ، جاءت على ما جاءت عليه أخواتها في كونها مرة جملة من فعل وفاعل ، وأخرى من مبتدأ وخبر ، إلا إنها لا تستقل بأنفسها حتى تتبع بما يقسم عليه ... " [٢] .

استثمر الشاعر القسم في محاورة جرت بين إحدى نسائه وصواحبها قائلاً من [بحر المنسرح]:

قَالَتْ فَوَاللهِ لَوْ بَذَلْتُ لَهُ   وُدِّي مَعَ الخُلَّةِ اخْتُ مَا قَبِلا [٣]

---

[١] . ويتم بحروف يستدل عليه القارئ من خلالها هي : " الباء ، الواو ، التاء ، اللام " . شرح اللمحة البدرية في علم اللغة العربية – أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري ، تحقيق د. هادي نهر ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٧ :٢ : ٢٠٧، وينظر: كتابه الآخر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة، د. ط، د. ت: ٢ : ٤٠٣– ٤٠٤ ، والمقتضب – لأبي العباس المبرد،تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، د. ط ، د.ت: ٣١٨– ٣٢٠.

[٢] . المقتصد في شرح الإيضاح – عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د. كاظم بحر المرجان ، المطبعة الوطنية ، عمان ، الأردن ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٢ : ٨٦٢ .

[٣] . الديوان : ٨١ . وينظر : الديوان : ٢٢ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٤ ...... الخ .

حاولت الحبيبة أن تؤكد حالة الإعراض التي يبديها الشاعر لتربٍ لها ، مع ما تظهره لـه من الوصـال والصـداقة ، بالتركيب القسـمي المكـون مـن (واو القسـم + المُقْسَم بـه لفظ الجلالـة " اللهِ ") لتعطـي المعنـى قوةً وثبوتاً ، والـذي حصـل هنـا أن العرجي قد جمع في البيت الشعري بين اسلوبين طلبيين هما (القسم والشرط) ، ومعروف لدينا انه في حالة اجتماع الشرط والقسم في مكان واحد ، يكون الجواب للمتقدم منهما ، إذا دل عليه دليل إذ إن كل واحد منها يستدعي جواباً خاصاً به ، ومسألة اجتماع الشرط والقسم كثيرة الدوران في القرآن الكريم والشعر [١] ، بخلاف " لو ، ولولا " فيكون الجواب للشرط ، أما جواب القسم محذوف إذا تقدمه ما يدلّ عليه وهو (الشرط) [٢] ، ويستعمل الشاعر حرف " الباء " ليؤدي هذا الأسلوب في مخاطبة الحبيبة في قوله من [بحر الطويل] :

وَبِـاللهِ رُدِّي دَمْـعَ عَيْنَـيَّ فِيهِمَـا إِلَى أَيِّ دَهْرٍ دَمْعُ عَيْنَيَّ يَهْمِلُ ؟ [٣]

ويجنح العرجي إلى استعمال أسلوب القسم دون أن يصرح به في بعض الأحيان ، فيستدل القارئ عليه من " اللام " الواقعة في جوابه ، نحو قوله من [بحر الوافر]:

لأَذْكُـرُ إِسْـمَهَا مَادُمْـتُ حَيّـاً وَمَـا الرَّجُـلُ المُصَـرِّحُ كَـالكَتُومِ [٤]

ويلجأ إلى استعمال ألفاظ دالة على القسم في مواطن عديدة من شعره كـ (لَعَمْرُ) نحو قوله من [بحر الطويل]:

أُسَائِلُ عَنْ وَجْنَاءَ فِي السِّجْنِ جَارَهَا لَعَمْـرُ أَبِيهَـا إِنَّنِـي لَمُكَلَّـفُ [٥]

---

[١] . ينظر : أساليب القسم في اللغة العربية – كاظم فتحي الراوي ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٧ : ١٦٠ ، والنحو الوافي – عباس حسن ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٣: ٤ : ٤٥٠ . ومن أمثلة مجيء كلا الأسلوبين في موطن واحد في القرآن الكريم قوله تعالى : " لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ " . سورة الإسراء :١٥ : ٨٨ ، وكذا قوله تعالى : " لَئِنْ أُخْرِجُوا لَا يَخْرُجُونَ " . سورة الحشر :٢٨ : ١٢ .

[٢] . ينظر : النحو الوافي – عباس حسن : ٤ : ٤٥٦ .

[٢] . الديوان : ١٥٥ . وينظر : الديوان : ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٩ .

[٤] . الديوان : ٩٩ .

[٥] . الديوان : ١٥٥ . وينظر : الديوان : ٦١ ، ٦٨ ، ١٢٠ ، ١٦٦ .

استعمل الشاعر القسم الصريح (لَعَمْرُ أَبِيهَا) وهو جملة اسمية مثبتة ، أما جواب القسم فهو (لَمُكَلَّفُ) ، واللام الواقعة فيه ساهمت في زيادة تأكيد كلامه .

٥- أسلوب النهي :

ونعني به : " طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام " [١] ، ولتحقيقه صيغة واحدة هي :(الفعل المضارع المقترن بـ" لا " الناهية الجازمة)، فترى الشاعر يخاطب قلبه طالباً منه ترك زيارة " لَيْلَى " قائلاً من[بحر الطويل]:

أَيَا قَلْبُ لاَ تَكْلَفْ فَلَيلى مَزَارُهَا   بَعِيدٌ ، وَلَيلى نَاكِحٌ غَيْرُ أَيِّمِ [٢]

(٢)

ينادي الشاعر قلبه بـ " أَيَا " الدالة على النداء ، فيطلب منه الكف عن حب " لَيْلَى " عن طريق استعماله أسلوب النهي بقوله (لاَ تَكْلَفْ) ، إذ أن هناك حقيقة مقررة لديه ، وهي أن محبوبته تقطن في مكان يصعب عليه الذهاب إليه لأجل زيارتها فهو بعيد ، ثم أن " لَيْلَى " امرأة متزوجة ولم تعد حرة ، فعبر النهي عن لوعة الهوى والأسى في محاورة جميلة دارت بين العاشق وقلبه .

وتظهر ثنائية (الأنا/الأنت) في سياق النهي بطلب " أُمُ جَعْفَرٍ " من الحبيب التوقف عن زيارتها في قوله من [بحر الخفيف] :

أَرْسَلَتْ أُمُ جَعْفَرٍ: لا تَزُرْنَا ،   لَيْتَ شِعْرِي بِالغَيْبِ مَاذَا دَهَاهَا[٣]

ويلتمس الشاعر من صاحبيه أن لا يتركاه وحيداً ، وهو يرغب بمشاركتهما له في تحية حبيبته " زينب " قائلاً :

خَلِيلَيَّ عُوجَا حَيِّيَا اليَوْمَ : زَيْنَبَا   وَلاَ تَتْرُكَانِي، صَاحِبِيَّ وَتَذْهبا [٤]

---

[١] . البلاغة والتطبيق – د. احمد مطلوب – د. كامل حسن البصير : ١٢٩ .

[٢] . الديوان : ٨٨ . وينظر : الديوان : ٥ ، ١٤ ، ٦٣ ، ٩١ ، ١١٢ ، ١٢١ .... الخ .

[٣] . الديوان : ٥٦ . وردت لفظة (أُمُ) في ديوان العرجي كذا والصواب (أُمُّ) وهو غلط مطبعي . وينظر : الديوان : ١٢ ، ٥٧ .

[٤] . الديوان : ١٤٢ .

٦- أسلوب التمني :

ثمة أمانٍ خالجت قلب الشاعر ، فأراد لها أن تخرج من محيطها الداخلي الممثل بذاته إلى المحيط الخارجي الذي يمثله المتلقي بـ " لَيْتَ " ، حيث يجمع النحاة على أنها الأداة الأصلية الموضوعة لهذا الغرض ، إلى جانب أدوات أخرى تشبهها خصوصاً في الشعر ، وتكون بمعنى التمني وهي " لو " التي قد تستعمل للتمني و " أَلاَ ، لعلّ ، هل " [١] ، إذا ما علمنا بالموضع الذي يتم فيه انتقاء الشيء المُتَمَنّى [٢] .

اعتاد الشاعر في استعماله لأسلوب التمني أن يأتي به مسبوقاً بـ" يَا " النداء في اغلب الأحيان ، لكي تساهم في مدّ الصوت ليتوازن مع تلك الأماني التي رغب بحصولها ، فقال من قصيدته التي تجسد لنا قصة قبض الأمير " محمد بن هشام المخزومي " عليه ، وكيف ساقه رجاله مكبلاً بالقيود حين هبطوا في ابطحِ السوق، وكانت " لَيْلَى " هناك تشهد هذه الواقعة ، وربما كانت رمزاً سياسياً من [بحر البسيط] :

يَا لَيْتَ لَيْلى رَأَتْنَا غَيْرَ جَازِعَةٍ   لَمَّا هَبَطْنَا جَمِيعاً أَبْطَحَ السُّوقِ [٣]

بدأ الشاعر البيت الأول من قصيدته بحرفٍ دالٍ على النداء أفاد التنبيه إلى طبيعة الخطاب الذي يرمي الشاعر طرحه ، وهو يتمنى لو كانت حبيبته " لَيْلى " غير منزعجة وغاضبة عليه حين رأته يساق إلى السجن وعلى مرأى من الناس ، حيث نزل في سهل فسيح في مكة يجتمع الناس حوله، فشهدوا وشهدت " العرجي " في منظر تمنى أن لا تراه فيه محبوبته أبداً .

---

[١] . ويمكن ان تكون " هل " أداة التمني سواء أكانت مع " وَدَّ " أو لم تكن معه " . ينظر : البلاغة والتطبيق – د. احمد مطلوب – د. كامل حسن البصير : ١٣٩ .

[٢] . ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس اسماعيل الأوسي : ٥١٥ – ٥٣٨ .

[٣] . الديوان : ١٣٧ . وينظر : الديوان وذيله : ٨٧ ، ١٠١ ، ١٧٧ .

يرد التركيب الشعري (يَا لَيْتَ) مسبوقاً بـ " يَا " أو غير مسبوق غالباً ، فيعطي قوة في التعبير عن المعنى مع الجمال في بناء النص الأدبي ، كقوله من [بحر الخفيف] :

أَرْسَلَتْ أُمُ جَعْفَرِ: لا تَزُرْنَا ، لَيْتَ شِعْرِي بِالغَيْبِ مَاذَا دَهَاهَا [١]

أما مجيء " يا " قبل هذا التركيب ، قوله من [بحر السريع] :

يَالَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَعُودَنَّ لِي ذَا الوُدُّ مِنْ لَيْلى كَمَا قَدْ مَضَى ؟ [٢]

وقد يستعمل " ليت " بدونهما ، كقوله من [بحر المنسرح] :

أَمُّوا لِدُوْرِ البِلاَطِ مَنْزِلَةً لَيْتَ سِوَاهُمْ بِتِلْكُمُ نَزَلاَ [٣]

٧- أسلوب الترجي :

المطلع على ديوان العرجي ، يجد اسلوب الترجي أقل حضوراً من سواه ، إذ أن الأبيات التي جاء فيها لا تتجاوز الخمسة ، لكون الترجي : " طلب حصول أمر محبوب قريب الوقوع " [٤] ، وكانت " لعل " أداة الشاعر الأولى في هذا الأسلوب ، إذ وظفت في أربعة أبيات ، أما أفعال المقاربة فقد استعمل منها الفعل (عسى) فقط ولمرة واحدة لا غير ، كقوله من قصيدته الغزلية [٥] من [بحر الطويل] :

لَقَدْ اَرْسَلَتْ لَيْلَى رَسُولاً: بِأَنْ أَقِمْ وَلاَ تَقْرَبَنَّا ، فالتَّجَنُّبُ اَمْثَلُ

لَعَلَّ العُيُونَ الرَّامِقَاتِ لِوُدِّنَا تُكَذِّبُ عَنَّا ، أَوْ تَنَامُ فَتَغْفَلُ

فالحبيبة هنا في حيرة من أمرها ، إذ تتوقع من الوشاة أو الرقباء (العُيُونَ الرَّامِقَاتِ) – حيث استعمل الشاعر لفظة (العين) بدلالتها المجازية التي اكتسبتها من السياق ، إذ إن الدلالة المعجمية لها تتمثل في كونها حاسة البصر ، بمعنى أنها

---

[١] . الديوان : ٥٦ . وينظر : الديوان : ٥٧ ، ٦٤ ، ١٠١. ينظر:هامش رقم(٣) ص٨٤ من الرسالة .

[٢] . الديوان : ٧١ . وينظر الديوان وذيله :١٦٤ ، ١٩٢ .

[٣] . الديوان : ٧٨ . وينظر : الديوان : ١٠، ٤٢ ، ٥٧ ، ٦٢ ..... الخ .

[٤] . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – د. احمد مطلوب : ١ : ٣٣٣ .

[٥] . الديوان : ١٢ ، وينظر : الديوان : ٦ ، ٦٥ ، ١٥٥ .

عضو من أعضاء جسم الإنسان إذ تتوقع ليلى من الوشاة أو الرقباء لودهما أن يبثوا الأحاديث الكاذبة حولهما ، وقد تحصل الغفلة من قبلهم ، إذا ما باغتهم النوم ، فلا يبصرون اللقاء الذي جرى بينهما ، وهي أمام خيارين كلاهما ممكن الحصول ، وبالتالي كان الرحيل الحل الأمثل لهما ، فجاءت " لَعَلَّ " لتعطي السياق هذا المعنى .

ويترجى الشاعر من الخليفة الأموي الاستجابة لطلبه بالنجاة من الظلم ، فيأتي بالفعل (عسى) ، ليعبر عن ذلك قائلاً من [بحر الوافر] :

عَسَى الْمَلِكُ الْمُجيبُ لِمَنْ دَعَاهُ يُنَجِّينِي فَيَعْلَمَ كَيْفَ شُكْرِي [١]

بعد أن شعر العرجي بالخيبة مما عاناه من أبناء قومه ، ومحنة سجنه من قبل الأمير " محمد بن هشام المخزومي " ، انبثق الأمل فجأة في ذاته وتوقع من الخليفة الأموي الذي شهد ذلك أن يستجيب لدعواته وينتشله من حالة الاضطهاد والضياع عبر ثنائية الخيبة / الأمل .

٨- أسلوب المدح والذم :

استعمل الشاعر أفعالاً معينةً يفقه المخاطب من خلالها وجود هذا الأسلوب، وتحديدا (نِعْمَ وحَبَّ وحَبَّذَا) في معرض المدح و (بِئْسَ وسَاءَ ولاحَبَّذا) في موطن الذم ليسبغ على الطرف المقابل سمات الإطراء والإعجاب او صفات الذم ، فيرى في الناقة (جَسْرَةٌ) السريعة نعم ما يخفف وطأة البعد والحزن والسيف المطبوع الحدين القاطع أداة تحميه من مخاوف الصحراء ، فكلاهما افضل دواء يشفى به الشخص الوحيد ، فقد اعتاد الشاعر العربي أن يجوب القفار وحيداً لا رفيق له ، إلاّ الناقة والسيف بحثاً عن الحبيبة التي غادرت الديار ، وهي المخصوصة بالمدح في قوله من [بحر الطويل] :

وَنِعْمَ دَوَاءُ النَّأْيِ وَالْكَرْبِ جَسْرَةٌ وَأَبْيَضُ مَصقُولُ الغَرَارَيْنِ قَاطِعُ [٢]

---

[١] . الديوان : ٣٦ .

[٢] . الديوان : ٤٨ .

أما الفعل (حَبَّذَا) تكرر ثلاث مرات وهو يتحدث عن محبوبته بقوله من [بحر الكامل] :

يَـا حَبَّـذَا تِلْـكَ الحُمـوُلُ ، وَحَبَّـذَا   شَـخْصٌ هُنَـاكَ ، وَحَبَّـذَا أَمثَالَـهُ [1]

نلمح هنا تتابع الجمل الإنشائية (يَا حَبَّذَا تِلْكَ الحُموُلُ ، وَحَبَّذَا شَخْصٌ هُنَاكَ ، وَحَبَّـذَا أَمثَالَـهُ) فـي بنـاء البيـت الشـعري بصـورة أفقيـة بوسـاطة الـواو العاطفـة، فاشتركت الأسماء المخصوصة بالمدح نعني (الحُموُلُ ، الحبيبة ، أَمثَال هذه المرأة مـن النسـوة) فـي الحكـم والترتيـب ، ممـا زاد مـن جمـال الـنص وتـرابط تراكيبـه الإنشائية .

أمـا اسلوب الـذم فقد جاء علـى نحو اقل من اسلوب المدح [2] ، كقولـه من [بحر البسيط] :

مَا أَسْتَطِيعُ سِواهُ قَدْ عَلِمْتِ وَمَا   حُبِّي بِمَذْقٍ ، وَبِئْسَ الخُلَّةُ المَذَقُ [3]

(٣)

فعل الذم هنا (بِئْسَ) ، أما المخصوص بالذم (الخُلَّةُ المَذَقُ) .

٩ - أسلوب العرض والتحضيض :

لقد طُبِـعَ شـعر العرجـي بالشـدة تـارة وبـاللين تـارة أخـرى ، وهـذا مـا دلّـت عليـه نصوصـه التـي احتـوت علـى الحـروف الدالـة علـى العرض والتحضـيض كقولـه مـن [بحر الطويل] :

يَقُلْـنَ أَلا تُبْـدي الهَـوَى يَسْـتَزِدْنَنِي   وَقَـدْ يُسْـتَزَادُ ذُو الهَـوَى وَهَـو جَاهِـدُ [4]

---

[3] . الديوان : ٧٠ . وينظر : الديوان : ٥٧ .

[1] . إذ تفوق هذا الاسلوب على قرينه ، فالمدح يتلاءم مع طبيعة شعر العرجي الذي يبغي عرض الصفات الجميلة في الممدوح بخلاف الذم ، فالحب موضوع الشاعر وبه يبدو السياق جميلاً بخلاف الذم غير المستساغ من قبل المتلقي . ينظر : الديوان وذيله : ٣٠ ، ١٠٧ ، ١٢٢ ، ١٥٢ ، ١٨٠ ، ١٨٧ .

[2] . الديوان : ٣٣ .

[3] . الديوان : ١٢٠ .

ساهمت " أَلا " في أن يتسم طلب النسوة من الشاعر مبادلتهن الهوى بأسلوب لين رقيق يداعب مشاعر المتلقين ، مما اكسب البيت جمالاً وعذوبة ، وتحث الحبيبة الشاعر على التريث في زيارتها ، وتطلب منه ذلك بقوة وشدة في قوله من [بحر البسيط] :

قَالَتْ: رَضِيتُ وَلَكِنْ جِئْتَ فِي قَمرٍ   هَلاَّ تَلَبَّثْتَّ حَتَّى تَدْخُلَ الظُّلَمُ ؟ [١]

استعمل الشاعر أداة التحضيض " هَلاَّ " التي دخلت على الفعل الماضي (تَلَبَّثْتَّ) ، فالحبيبة وافقت على زيارة الحبيب لها في بادئ الأمر ، ثم استدركت الكلام بـ " لَكِنْ " ، إذ إن العاشق جاء والسماء لا تزال مضيئة ، فحضته على زيارتها عندما يخيّم الظلام ، فيكونوا بعيدين عن مرأى الجميع ، وقد كان لهذين الأسلوبين أثرهما الكبير في طغيان ثنائية (الأنا/الأنت) على البناء الفني لأبيات العرجي ، وهذا ما دلّ عليه المثالان أعلاه ، إذ تحدث عبرهما (العرض ، التحضيض) عن مشاعر المحبوبة تجاه حبيبها بقولها (تُبْدِي) ، (جِئْتَ ، تَلَبَّثْتَّ)، كما يظهر صوت ضمير الجماعة (هُنَّ) مسيطراً على سياق المثال الأول في الأفعال الآتية (يَقُلْنَ ، يَسْتَزَدْنَنِي) ، فيعمق المعنى في ذهن المتلقي، ويكسوه قوة في البناء وحلاوة في التعبير عن حب المعشوقة [٢].

١٠- أسلوب النفي [٣] :

---

[٤] . الديوان : ٦ . وينظر : الديوان : ٣٢ .

[١] . ويبدو لمتصفح ديوان الشاعر منذ الوهلة الأولى قلة ورود هذين الأسلوبين في شعره ، وما يدعم هذا ضآلة الأبيات التي جاء فيهما ، ولكن ذلك لا يعني أنه لم يكن لهما دورهما المميز في التعبير عن العملية الشعرية وفقاً للحالة النفسية التي سيطرت على العرجي آنذاك عن طريق ثنائية الشدة / اللين .

[٢] . ولتأدية أسلوب النفي حروف عديدة : " ..... ما ، ولا ، ولم ، ولن ، وإن ..... " . المفصل في علم العربية – أبو القاسم الزمخشري : ٣٠٥ – ٣٠٩ .

وظف الشاعر اسلوب النفي للتعبير عن عواطفه ومشاعره الملتاعة تجاه حبيبته وعمق معاناته الروحية في تجاربه الإنسانية ، فكان ذا دلالة نفسية في شعر العرجي .

غلبت " لم ، لا ، لما " على استعماله لاسلوب النفي ، ثم " ليس ، غير " وأخيراً " لن ، لات " ، وهذا ما ستوضحه الأبيات اللاحقة ، منها قوله من [بحر الطويل]:

سَبَتْنِي غَدَاةَ النَّحْرِ مِنْهَا بِفَاحِمٍ وَذِي أُشُرٍ أَطْرَافُهُ لَمْ تَثَلَّمِ [١]

نفى الشاعر عن حبيبته كل ما قد يشوب جمال أسنانها من عدم استوائها بحرف النفي " لم " + الفعل المضارع (تَثَلَّمِ) ، أما أداة النفي " ما " فقد جاءت في قوله من [بحر الطويل] :

فَمَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى بِجَلْدٍ وَإِنْ نَأَتْ وَشَرُّ قُلُوبِ الوَاجِدِينَ جِلادُهَا [٢]

أفادت " ما " النافية العاملة عمل " ليس " نفي اتصاف قلب الشاعر بالقسوة نحو المحبوبة بقربه وبعده ، ويحتوي بيت العرجي في اغلب الأحيان على حرفين فما فوق كـ " لا ولن " في قوله من [بحر الطويل] :

وَإِنْ تَصْرِمِينِي لاَ أَرَ الدَّهْرَ لَذَّةً لِشَيْءٍ وَلَنْ أَلْقَى سُرُوراً وَلاَ سَعْدَا [٣]

جاء الشاعر بالأداة " لا " [٤] مرتين ، الأولى في صدره والثانية في عجزه، ليؤكد كلامه وهو ينفي إحساسه بلذة الدهر والسرور إذا ما قطعت الحبيبة الوصال الذي بينهما . والعرجي لا يسخر هذا الأسلوب لنفي حدوث الفعل ، بل يستثمره في

---

[٣] . الديوان : ٨٩ . وينظر : الديوان : ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ..... الخ .

[١] . الديوان : ١٦٨ . وينظر : الديوان وذيله : ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ١٧٩ .... الخ .

[٢] . الديوان : ١١٠ . وينظر : الديوان : ١٣ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٩ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٩٢، ١٠٠، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٣، ١٤١ ... الخ .

[٣] . ينظر : الديوان وذيله : ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٧٩ .... الخ .

جوانب فنية منها التأكيد واستيعاب المعنى ، على نحوٍ أكبر عن طريق استعماله له بشكل متتالي ، أفقياً كان أم عمودياً والثاني نلمحه في جوانب عديدة من ديوانه ، مثل قوله [١] من [بحر الطويل] :

وَمَغْنى حَبِيبٍ أَقْصَدَ القَلْبَ ذِكْرُهُ   فَفِي القَلْبِ مِنْهُ قُرْحَةٌ لَمْ تَلأَّمِ

إِذَا قُلْتُ : قَدْ خَفَّتْ وَأَدْبَرَ سُقْمُها   نَكَاهَا هَوى لَيْلى فَلَمْ تَرْقُ مِنْ دَمِ

---

[٤] . الديوان : ٨٧ .

١١- أسلوب الدعاء :

سلك الشاعر في طريقته للتعبير عن ذاته الإنسانية المعذبة طرقاً شتى ، كان (الدعاء) من ضمنها ، فرأيناه يبث شكواه إلى الله ، طالباً منه ألا يهدي الشخص الذي فرق بينه وبين من يحب ، فقال من [بحر الطويل] :

عَلىَ العَهْدِ لَيْلى كَالْبَرِيِّ ، وَقَدْ بَدَا   لَنَا –لا هَدَاهُ اللهُ– مَا كَانَ سَبَّبا [١]

(١)

أسلوب الدعاء هنا الجملة الفعلية الإعتراضية المتكونة من " لا " النافية والفعل الماضي (هَدَاهُ) ، والخطاب في هذا البيت موجه من الأدنى (الشاعر) إلى الأعلى لفظ الجلالة " الله " ، لغرض مجازي غير ملزم التنفيذ من المخاطب ، لأنه صدر ممن هو أدنى رتبة إلى مَن هو أعلى رتبةً منه ، وهناك جمل تحمل معنى الدعاء مثل (نفسي الفداء لكم) ، (فدتكم نفسي) [٢] في سياق الدعاء ، نحو قوله من [بحر البسيط] :

فَقُلْتُ:لاَ تُعْرِضِي نَفْسِي الفِدَاءُ لكُمْ   فِي غَيْرِ شَيْءٍ ، وَمَا نَأْتِي لَكُمْ غَضَبَا

(٣)

ولأن أسلوب الدعاء خصيصة امتازت بها لغة الشعر العربي القديم ، وتساعد الشاعر على التصرف في المعاني ، فيجد في مخاطبة الخالق ما يخفف عنه وطأة اللوعة والألم ، فربما يستجيب الخالق له وينعم عليه بالراحة والهدوء ، وهذا ما أفصحت عنه مطالعتنا لديوان العرجي .

١٢- أسلوب الشرط :

إن التلاحم العضوي بين الأبيات أمر ضروري ، يسعى أيّ شاعرٍ مبدعٍ إلى تحقيقه ، ولتحقيق ذلك سخر الشاعر اسلوب الشرط ليساهم في خلق الترابط بين كل

---

(١) . الديوان : ١٤٣ . وينظر : الديوان : ٤٦ ، ٧٦ ، ١١٠ .

(٢) . ينظر : الديوان : ١٤٨ .

(٣) . الديوان : ١٤١ . ينظر : الديوان : ٨١ ، ١٦٠ .

بيت من أبيات القصيدة ، إذ إن الشرط يستدعي وجود ثلاثة عناصر رئيسة لكي يتم لا غنى لأحدهما عن الآخر هي أداة الشرط [١] ، وجملة فعل الشرط وجملة جواب الشرط [٢] ، سواء حصل تقديم أو تأخير في هذه الأركان الأساسية ، وتنشأ حالة التوازن النفسي لدى المتلقي في حالة استقباله كلام الشاعر باستعمال أداة الشرط وجملة فعل الشرط ، ومن ثم ختم هذا الكلام بذكر جملة جواب الشرط .

فلمسنا حضوراً مميزاً للأداتين " إذا [٣] ، لمّا " في شعر العرجي ، إذ غالباً ما ما كانت تتصدر كلامه دون أن تُسبق بحرفي " الواو أو الفاء " مقترنة بجملة فعل الشرط ، فتحافظ على استقرار الوضع الداخلي للمتلقي الذي يترقب ما يتمم المعنى المطروح من قبل الشاعر ، نحو قول العرجي من [بحر الطويل] :

إِذَا ضَرَبَتْ بِالْبُرْدِ مِنْ دُونِ وَجْهِهَا　　　تَلالا * أَحَمُّ الْمُقْلَتَيْنِ أَسِيلُ [٤]

توافرت في هذا البيت أركان الشرط الثلاثة ، أداة الشرط " إِذَا " وجملة فعل الشرط (ضَرَبَتْ) ، وقد كان ماضياً وكذا جوابه (تَلاَلاَ) ، وعدم التأخر في ورود جملة جواب الشرط زاد من حالة استقرار المتلقي المتشوق إلى معرفة جواب الشرط ، إذ جعل الشاعر (تَلاَلاَ) وجه حبيبته الذي وصفه بانه أحم المقلتين أسيل مشروطا

---

[١] . تكون حروف وأسماء وهي : إنْ وإذْمَا ومَنْ ومَا ومَتَى وأيُّ وأيْنَ وأيَّانَ وأَنَّى وحَيْثُما ومَهْما . ينظر : سيبويه – أبو بشر عمرو والملقب بسيبويه ، المطبعة الكبرى الأميرية ، بولاق – مصر، ط ١ ، ١٣١٦هـ : ١ : ٤٣١ . وينظر : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك – ابن هشام الأنصاري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٦٧ : ٤: ٢٠٤ – ٢٠٥ .

[٢] . وهاتين الجملتين قد تكونان فعليتين الفعل في كليهما ماض أو مضارع ، بل يكون الأول منهما ماض والثاني مضارع أو بالعكس . ينظر : الوحيد في النحو والإعراب والبلاغة – كمال أبو مصلح ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، د. ط ، د. ت ، ٩٧ . وينظر : القواعد النحوية – إبراهيم علوان اللامي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٨ : ٣٢ .

[٣] . ينظر : الديوان : ٣ ، ٦ ، ٧ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٧ ... الخ .

* . " تلالا " مخفف تلألأ (المهموز) ، أي : لمع " . الديوان : ٤٧ ، هامش المحققين رقم (٣) .

[٤] . الديوان : ٤٧ .

بضربها (بِالْبُرْدِ) ، وهذا ما جعل السياق متناسقا في طريقة سبكه لألفاظه وطرح معناه عبر أسلوب الشرط ، وبقية العناصر التي تألّف منها السياق .

وتقترن " إِذَا " بـ " مَا " في كثير من أبياته ، كقوله من [بحر الطويل] :

فَشَدَّا عَلَيْـهِ السَّرْجَ ، ثُمَّ عَلَوْتُـهُ   كُمَيْتاً ، إِذَا مَا مَسَّهُ السَّوْطُ أَهْمَدَا [1]
(١)

يتحدث الشاعر عن فرسه الذي امتطاه بعد أن شدّ العبدان عليه السرج ، واستقبل المتلقي كلامه بانتباه وتركيز ، وليخلق عنصر المفاجأة والتشويق لديه ، جاء بالأداة " إِذَا " و " مَا " الزائدة والفعل الماضي (مَسَّهُ) ، وأخبرنا بأنه متى ما باغت فرسه بضربه بالسوط أسرع بقوله (أَهْمَدَا) جملة جواب الشرط ، وكان الفعل ماضياً أيضاً،وهذا التوحد في زمن الفعل يقوي بناء البيت ويزيد من جماله.

قد يستعمل العرجي هذه الأداة باقتران جوابها بالفاء الرابطة ، لأنها تفيد السبب عموماً في الشرط وغيره [2] ، ويكون وجوباً في حالة كون جملة جواب الشرط الشرط طلبية أو فعلية فعلها مقترن بـ " قد " أو فعلها جامد أو مسبوق بحرف استقبال كـ " السين وسوف " ، أو " لن ولما " أو جملة اسمية [3] ، مثال ذلك قوله من [بحر بحر الطويل] :

---

[1] . الديوان:١٢٨. وينظر:الديوان : ٨٥، ٩٠، ٩١، ٩٤، ٩٦ ، ٩٨، ١٠٤، ١١٤، ١١٨... الخ.

[2] . ينظر : معاني النحو – د. فاضل صالح السامرائي ، دار الحكمة ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩١: ٤ : ٤٨٣ . ويتحدث أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ) عن علة إتيان الفاء بجواب الشرط قائلاً : " وإنَّما جيء بـ (الفاء) في جواب الشرط ، توصلاً إلى المجازاة بالجملة المركبة ، من المبتدأ والخبر " . اللمع في العربية ، تحقيق حامد المؤمن ، مطبعة العاني ، بغداد، ط ١ ، ١٩٨٢ : ٢٢٩ .

[3] . ينظر : معاني النحو – د. فاضل صالح السامرائي : ٤ : ٤٨٣ . وينظر : دراسات في قواعد اللغة العربية – عبد المهدي مطر ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٣٥٨هـ : ٤ : ١٦ ، والقواعد الأساسية للغة العربية – السيد احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت : ٣٤٦ ، والمنهاج في القواعد الإعراب – محمد الانطاكي ، د. ط ، د. ت : ١٠١ . أما احمد قبش يذهب في كتابه الكامل في النحو والصرف والإعراب ، ط ٢ ، د. ت : ٣٢ إلى ان : " .... هذه الفاء زائدة محضة لا تفيد معنى إلا عقد الصلة ومجرد الربط ، وتسمى الفاء الرابطة للجواب .... " .

إِذَا جِئْتَهَا فَاقْرِي السَّلاَمَ وَقُلْ لَهَا : دَعِي الجَوْرَ لَيْلى وَإِنَهَّجِي مَنْهجاً قَصْدَا [١]

استعان الشاعر بالفاء لربط جملة جواب الشرط (اقْرِي السَّلاَمَ) بجملة فعل الشرط (جِئْتَهَا) ، لأن سياق الجملة الثانية كان طلبياً بدليل وجود فعل الأمر (اقْرِي) ، فوجب اقتران الجواب بالفاء ، وكما نلاحظ فقد عمد العرجي إلى احتواء الشرط الأول من بيته لعناصر أسلوب الشرط الثلاثة ، ليعطي البيت طابع الانسجام والائتلاف .

أما أداة الشرط غير الجازم " لَمَّا " الحينية فتشاطر " إِذَا " من حيث الاستعمال ، وتأتي مسبوقة بالفاء معظم الأحيان كقوله من [بحر البسيط] :

قَبْلِي ، فَلَمَّا بَلَغْتُ الرَّدْمَ، أَبْصَرَنِي رِيمٌ رَمَانِي فَلَمْ يَشْوِي مِنَ القَتَرِ [٢]

استثمر الشاعر الأداة " لَمَّا " ليعقد الصلة بين كلا الجملتين (بَلَغْتُ الرَّدْمَ) و(أَبْصَرَنِي) والفعل فيهما كان ماضياً ، فاستطاع أن يحقق انسيابية لنسيج البيت الشعري الذي اتصف بالقوة والتماسك بين ألفاظه وجمال وقعها على المتلقي .

ومن الممكن أن ترد غير مقرونة بـ " الفاء " [٣] ومثلها " إذْ " [٤] ، أما الأدوات الأخرى " لو ، إنْ ، لولا ، كلما ، حيثما ، ما ، من " [٥] ، وجدت في شعره متباينة في نسبة حضورها ، وهذا يشير إلى أن أدوات الشرط غير الجازمة احتلت مكان الصدارة لدى العرجي ، في حين تأتي الجازمة " إنْ ، حيثما ، ما ، مَنْ " بعدها من حيث اهتمام الشاعر بها .

---

[٤] . الديوان : ١٠٨ .

[١] . الديوان : ١٣١ ، وينظر : الديوان : ١٢ ، ١٩ ، ٥٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١١٦ ، ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٦٠ .... الخ .

[٢] . ينظر : الديوان : ٩ .

[٣] . ينظر :الديوان : ١٨٠ .

[٤] . ينظر : الديوان: ٥ ، ١٣ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٩، ٥١ ، ٥٦ ، ٥٧، ٦٣ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨١، ٨٨، ٩١، ١٠٥، ١١١، ١١٠، ١٠٩، ١١٣...الخ .

١٣- أسلوب التقديم والتأخير :

يرصد المتتبع لديوان الشاعر مراعاته لناحية المعنى في التقديم والتأخير ، إذ إن لهـذا الأسـلوب فوائـد جمـة ، والـى ذلـك أشـار عبـد القـاهر الجرجـاني (ت ٤٧١هـ) بقوله : " باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية ... " [١] ، وتجد العبارة الشعرية لديه ليست جامدة تدور حول محور واحد يمثل التراكيب المعهودة للجملة في اللغة العربية المتكونة من (المبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل أو الموصوف والصفة) ، بل تتميز بقابلية التصرف الذي يتوافق مع لسانه الفصيح وذخيرته اللغوية الواسعة ، ويرجع ذلك إلى كون اللغة العربية لغةً حيةً قابلةً للتطويع – من قبل الشاعر الحاذق – ومواكبة التطوير والتجديد .

قد يحصل تقديم الشيء على غيره لنية التأخير ، وهذا ما يكون في المبتدأ والخبر وانتقال الشيء من حكم إلى آخر ، وذلك إذا استخدمت اسمين يجوز في كل منهما أن يكون مبتدأ ، وقد جعلت أحدهما مبتدأ [٢] .

أ- تقديم الخبر على المبتدأ :

لم يلتزم في تناوله للجملة الاسمية شكلاً ثابتاً يتمثل في (المسند والمسند إليه) ، وإنما يتلاعب في عبارته الشعرية فيقدم الخبر على المبتدأ دون أن يخل ذلك بسياق كلامه ، أو ما أصله من المبتدأ والخبر ، نعني (كان وأخواتها وإن وأخواتها) من ذلك تقديمه شبه الجملة (فِيهِم) على المبتدأ (حُرَّةٌ) و (لَهَا) على (مَثَلُ) في قوله من [بحر المنسرح] :

وَفِـــيهِمُ حُـــرَّةٌ مُبَتَّلَـــةٌ   مَهْضُومَةُ الكِشْحِ مَا لَهَا مَثَلُ [٣]

اشتمل البيت الشعري على جملتين اسميتين ، قدّم الشاعر في الشطر الأول شبه الجملة الخبر على المبتدأ للاهتمام به ، وعقب ذلك بجملة مماثلة في الشطر

---

[١] . دلائل الإعجاز– عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٩ : ١٣٧.

[٢] . ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ) ، تحقيق ودراسة اكرم عثمان يوسف ، دار الحرية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ١٤٩ .

[٣] . الديوان:٦٤.وينظر:الديوان:١٢،١٠،٣،٤٥،٤٠،٣٦،٣٣،٣٢،٣٠،٥٢،٥٧،٥٤،١٢٢،١٤٣..الخ.

الثاني حصل فيها الأمر ذاته ، لان " مَا " كانت نافية عاملة عمل (ليس) . ومن الأمثلة على ذلك أيضاً (أَعَلَى العَهْدِ أَنْتَ) [١] ، (وَفِي الرِّجْلِ مِنِّي كَبْلُ) [٢] ، (فَإِنَّ بِبَابِ الدَّارِ عَيْنا) [٣] ، (لَهَا مِعْصَمٌ عَبْلٌ) [٤] ، (مَا بِي بُغْصَّةُ) [٥] ، (وَفِي النّاسِ قُطَّاعٌ وَوُصَّالُ) [٦] .

ب- تقديم المفعول به على فاعله :

عَرفت لغتنا العربية هذا النمط من التقديم منذ العصر الجاهلي ، فنهج العرجي نهج السابقين له ، فقدم وأخّر في جمله الفعلية التي ألفناها مرتبة على النحو التالي : (فعل وفاعل) ، وقد يتعداه إلى المفعول به ، وحق الفاعل كما هو معروف التقدم على المفعول به ، ولكن يحصل أن يتقدم من وقع عليه فعل الفاعل على من قام به ، وهذا مما يقبله القياس ، إذ ذهب ابن جني إلى أن التقديم والتأخير على ضربين : " أحدهما ما يقبله القياس . والآخر ما يسهّله الاضطرار. الأول كتقديم المفعول به على الفاعل تارة ، وعلى الفعل الناحية الأخرى ... " [٧]. ومن أمثلة تقديمه هذا قوله من [بحر الطويل] :

شَجِي الْحِجْلِ يَغْتَالُ العَجِيزَةَ مُرْطُهُ وَإِمَّا وَشَاحَاهُ عَلَيْهِ فَأَمْلَقَا [٨]

المفعول به هنا (العَجِيزَةَ) قُدِّمَ على الفاعل (مُرْطُهُ) الذي أُخِّرَ لاستيفاء السياق معناه المقصود ، وتكون الضمائر المتصلة " الهاء ، الكاف ، الياء ، التاء "

---

[١] . ينظر : الديوان : ١٤٨ .

[٢] . ينظر : الديوان : ١٥٦ .

[٣] . ينظر : الديوان : ١٥٣ .

[٤] . ينظر : الديوان : ١٥٧ .

[٥] . ينظر : الديوان : ١٠٣ .

[٦] . ينظر : الديوان : ١٧١ .

[٧] . الخصائص – أبو الفتح عثمان ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٠ : ٢ : ٣٨٤ .

[٨] . الديوان : ١٦٤ . وينظر : الديوان : ١٠ ، ١٤ ، ٢٦ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٧ ... الخ .

مفعولاً بـه مقدم فـي اغلـب استعماله لأسلوب التقديم والتـأخير علـى الفاعل ، نحـو قوله من [بحر البسيط] :

وَغَيْرُ هَابٍ عَفَاهُ القَطْرُ مُلْتَبِدٌ   لَهُ أَثَافٍ صَلِينَ النَّارَ أَمْثَالُ [1]

(١)

" الهاء " في الفعل (عَفَاهُ) قُدِّمَتْ على الفاعل (القَطْرُ) اعتزازاً بـه كونـه المقصود هنا ، و " الياء " في قوله من [بحر البسيط] :

أَبْكِي وَيَعْذِلُنِي صَحْبِي وَيَغْلِبُهُمْ   قَلْبٌ لَجُوجٌ وَدَمْعٌ فَاضَ سَيَّالُ [2]

كانت " الياء " في (يَعْذِلُنِي) المفعول بـه المقدم على الفاعل (صَحْبِي) ، وقُـدِّمَ " الكـاف " فـي الفعـل (دَعَتْـكَ) علـى الفاعـل (العَـيْنُ) فـي قولـه مـن [بحر الطويل] :

إِذَا قُلْتُ مَهْلاً –لِلْفُؤَادُ– عَنِ الَّتِي   دَعَتْكَ إِلَيْهَا العَيْنُ ،أَغْضَى وَأَطْرَقَا [3]

وقَدَّمَ " نـا " المتكلمين فـي الفعل (عَدَانَا) علـى الفاعـل (كَاشِحٌ) حين قـال مـن [بحر السريع] :

حَتَّـى عَـدَانَا كَاشِـحٌ شَـامِتٌ   يَجْعَـلُ نَـارَ الحُـبِّ نِيرَانَـا [4]

ج- تقديم الصفة على الموصوف :

يُحتم الموضـوع الـذي يخـوض الشـاعر الحـديث فيـه التصـرف فـي ألفاظـه ، فيحل أحدهما محل الآخر ليكتمل الهدف الذي يرميه من تراصف الألفاظ وتداخلها، لتشكل حيزاً واسعاً يعبر به عن أفكاره ، وهذا ما نراه في العديد من نصوصه الأدبية ، فقدَّمَ الصفة (مُزْلَقَةِ) على الموصوف (المَرَاقِي) ، فقال من [بحر الوافر] :

خَـرَوسٍ حِجْلُـهُ وَيَجُـولُ مِنْـهُ   وِشَـاحَهُ عَلَـىَ كَشْـحٍ هَضِـيمِ [5]

---

(١) . الديوان : ١٧٠. وينظر: الديوان: ٤٩ ، ٥٨، ٧٥ ، ٩٣ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٧... الخ.

(٢) . الديوان : ١٧٠ . وينظر : الديوان : ٤، ٨، ١٤،٧٢،٦٧،٥٦،٥٣،٤٩،٤٥،٧٣، ٧٥ ... الخ .

(٣) . الديوان : ١٦٥ . وينظر : الديوان : ٤٦ ، ٤٨ ، ٨٥ ، ١١٥ ، ١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٧ ...الخ.

(٤) . الديوان : ١٦٩ .

(٥) . الديوان : ١٠٠ .

١٤- أسلوب الحذف :

حملت لغتنا العربية النقيضين في طريقة تعبيرها عما يختلج في الصدور ، فمالت إلى الإيجاز أحيانا والى الإطناب أحيانا أخرى ، بحسب مقام الكلمات ، وجنح العرجي في جانب من أبيات شعره إلى الإيجاز ، فحذف الجملة أو بعض ألفاظ عبارته الشعرية أو حرفاً فمحافظة الشاعر على سلامة المعنى بعدم تصريحه بذكر الفاظه لمعرفة المتلقي بالمحذوف وغياب السبب الذي يقتضي استعماله ، وحمل المتلقي على التفاعل مع المبدع يشير الى ذكائه ، يقول الجرجاني : " الحذف باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر والصمت عن الفائدة ، أزيد للإفادة ..." [(١)].

والحذف متعدد المظاهر ، يختلف من مكان إلى آخر ، بل يختلف في النص الواحد لدى الشاعر ، ويكون جميلاً ممتعاً إذا أضاف إلى المعنى لطفاً ورونقاً وعذوبةًس ويكون قبيحاً إذا اسبغ الغموض على نصوصه الشعرية إلى الحد الذي يلتبس فيه الأمر على المتلقي ، إذ لابد من وجود دليل ، أو قرينة تدلّ على الشيء المحذوف ، وإلا كان ذلك من قبيل التكلف لعدم العلم بالشيء المحذوف [(٢)] ، فحذف فحذف الجملة الفعلية (تَهَاديْنَ) وأداة التشبيه " الكاف " أو " مثل " وهو يصوّر لنا دلال الحبيبة التي انقادت أخيراً إلى الحبيب الذي ألفته سابقاً ، وأخذت تتمايل وتتثنى بعد أن أبدت النفور من قبل ، فوجد في النعاج خير ما يشبه به ذلك قائلاً من [بحر الطويل] :

تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِناً ‏ ‏ ‏ تُرِيعُ إلى أُلاَّفِهَا * وَتَأَطَّرُ [(٣)]

---

(١) . دلائل الإعجاز : ١٧٠ .

(٢) . ينظر : الخصائص – ابن جني : ٢ : ٢٠ .

* . " والالآف : من تألفه : اذا انس به " . الديوان : ٩٠ ، هامش المحققين رقم (٦) .

(٣) . الديوان : ٩٠ . وينظر : الديوان : ١١ ، ٢٧ ، ٤٨ ، ٧٧ ، ٩٤ ، ... الخ .

أصـل الكـلام هنـا (تَهَـادَيْن كـتَهَادِي نِعَـاجِ الرَّمْـلِ مَـرَّتْ سَـوَاكِناً) أو (تَهَادَيْن مثل تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِناً) ، لم يصرح بذكرهما لعدم الحاجة إليهما ، إذ إن المتلقي يعلم بذلك ، وهذا ما أبعد الغموض عن بيته الذي يجعل المتلقي في حالة من الحيرة والشك ، ثم انه حذف حرف " التاء " من الفعل (تَأَطَّرُ) والأصل (تَتَأَطَّرُ) ، كما يرى محققا الديوان . ويحذف العرجي جملة جواب الشرط لوجود قرينة دلت عليه فيقول من [بحر البسيط]:

مَنَّيْتِنَا فَرَحاً إِنْ كُنْتِ صَادِقَةً   يَا حَبَّ نَفْسٍ أَحَقّاً مَا تُمَنِّيْنِي [١]

(١)

وأصلهُ (إِنْ كُنْتِ صَادِقَةً مَنَّيْتِنَا فَرَحاً) ، ويعدّ هذا البيت من جميل استعماله لأسلوب الحذف ، فقد أعطاه رونقاً وخفةً لا يمكن أن يتحققا إلاّ إذا أتى بجملة جواب الشرط ، مما حمل المتلقي إلى أن يساهم في إعادة تشكيل الألفاظ من جديد ليستدل على المحذوف ، وفي ذلك متعة كبيرة له ، ويرد الاسم المفرد (المبتدأ) محذوفاً في السياق الآتي من [بحر الكامل] :

حَـوْرَاءَ يَمْنَعُهَـا الْقِيَـامُ إِذَا   قَعَدَتْ تَمَامُ الْخَلْقِ وَالْبُهْرُ [٢]

(٢)

حذف الشاعر الضمير المنفصل " هي " من شطر بيته الأول ، فالأصل (هي حَوْرَاءَ يَمْنَعُهَا الْقِيَامُ إِذَا ....) ، رغبةً منه بالابتعاد عن الإطناب ، وزيادة بنية النص فصاحةً وبساطةً ووضوحاً .

١٥- أسلوب الفصل :

أضاف العرجي إلى ديوانه لمسات جميلة باستعماله اسلوب الفصل الذي يوّفر لشعره عاملي الإثارة والتشويق [١] ، ويجد الباحث حين يتتبع العناصر المتعددة [٢] ،

[١] . الديوان : ٦٥ . وينظر : الديوان وذيله : ١٢٠ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٧٩.

[٢] . الديوان : ٤٤ . وترد إلى جانب ذلك أداة النداء " يا " والاستفهام " الهمزة " في كثير من الأحيان محذوفة . ينظر : الديوان وذيله : ٧٣ ، ١٧٩ ... الخ .

[2] ، وقد فصلت بين الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره وهكذا ، فيظهر ما هو مهم بوضعه في المكان المناسب ليوجه نحوه أنظار المتلقين بفصله بين اسم ليس " تاء الفاعل " وخبرها (بِمُثْنٍ) في بداية الشطر الأول من بيته الثاني بالجملة الإعتراضية في قوله [3] من [بحر الطويل] :

فَلَسْتُ – وَإِنْ لَيْلَى تَوَلَّتْ بِوُدِّهَا ... وَأَصْبَحَ بَاقِي الوَصْلِ مِنْهَا تَقَضَّبَا –

بِمُثْنٍ سِوَى عُرْفٍ عَلَيْهَا وَمُشْمِتٍ ... وُشَاةً بِهَا حَوْلِي شُهُوداً وَغُيَّبَا

جعل المتلقي يترقب ما يتمم معنى الكلام الذي بدأه الشاعر ، وفي ذلك متعة كبيرة تزيد من جمال النص واستساغته ، إذ تهيئ للمتلقي فرصة متابعة الأحداث وهي تتصاعد حتى تبلغ أوجها ، مع علمنا بشدة حاجة كل منهما إلى الآخر ، فكلاهما يكمل الآخر .

١٦- أسلوب الاستثناء :

عرف الاستثناء بأنه : " الإخراج بإلاَّ أو إحدى أخواتها [4] ، لما كان داخلاً أو منزّلاً منزلة الداخل " [5] . ومن أمثلة مجيء أسلوب الاستثناء في شعره قوله من [بحر البسيط] :

إِذَا سَرَى الرَّكْبُ فِيهَا لَمْ يَدُلَّهُمُ ... بَعْدَ الالَـهِ سِوَى أَمٍ وَتَسْدِيدِ [6]

---

[3] . إذ إن الفصل والوصل : " العلم بمواضع العطف والاستئناف والتهدي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في موقعها " . حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين محمود الحلبي : ١٥٨.

[4] . هي : المفعول به، شبه الجملة ، الجملة الإعتراضية ، جملة فعل الشرط .... الخ " . ينظر: الديوان : ١٨، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٩، ٣١، ٣٢،٤١، ٤٣، ٤٦، ٩٥،٤٨، ١٤٤...الخ .

[1] . الديوان : ١٤٤ .

[2] . وهي : غير ، سوى ، خلا ، عدا ، حاشا ، بما خلا ، بما عدا ، ليس ، لا يكون . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الأنصاري : ٧١ .

[3] . شرح الاشموني – تأليف وتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ، ط ٢ ، ١٩٣٦ : ٢ : ٤٣١ .

[4] . الديوان : ١٦١ .

افتقر الاستثناء لعنصر مهم هو (المستثنى منه) هنا ، أما أداته فقد صرّح بذكرها وهي (سِوَى) إلى جانب المستثنى (أَمٍ وَتَسْدِيدِ) ، فتضمن البيت معنى الإثبات من ناحية المضمون والنفي من ناحية (الشكل) ، بحضور حرف النفي " لَمْ " في الشطر الأول من بيته ، وكان الاستثناء مفرّغاً .

ومثله مجيء الأداة " إلاّ " في قوله من [بحر الكامل]:

لاَ نَلْتَقِـــي إِلاَّ ثَـــلاثَ مِنَـــىً   حَتَّى يُشَتِّتَ بَيْنَنَا النَّفْرُ [١]

(١)

توافر في هذا السياق عنصران هما : أداة الاستثناء " إلاَّ " ، والمستثنى (ثَلاثَ مِنَىً) ، في حين غاب العنصر الثالث عنه ، إذ كان نوع الاستثناء مفرغاً ، وقد ساعدت أداة النفي في بداية الكلام " لا " على نقض الاستثناء وأفادت معنى الثبوت .

دلّت قراءتنا المستمرة لديوان العرجي أن الاستثناء (المفرغ) هو الطاغي على استعماله لهذا التركيب ، وربما كان سبب ذلك احتلال المستثنى مكان الصدارة من عقله ، فأحبّ أن يكون موضع اهتمام المتلقين بغياب المستثنى منه عن السياق ، والاكتفاء بذكره للطرف الثالث ، أي (المستثنى) بعد أداة الاستثناء.

١٧ - أسلوب القصر [٢] :

نلمح في هذا الأسلوب الأدوات ذاتها التي سخرها العرجي لأداء الاستثناء ، نعني " إلاَّ ، سوى ، غير ، مع ، وإنَّما " التي قد تفيد القصر أحياناً [٣] ، وحين أراد أراد الشاعر أن يسوق لنا حكمة تمخضت عن خبرة اكتسبها من تجاربه الطويلة في الحياة المتناقضة في أجوائها وجوانبها العديدة ، ركن إلى القصر بـ " إنَّما " ليسبغ الخصوصية على كلامه فيقول من [بحر الكامل] :

---

[٥] . الديوان : ٤٣ . ينظر : الديوان : ٧ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٦١ .

[١] . وهو : " حصر الحكم الذي يصدر من قبل المتكلم على شئ أو أمر مذكور لا يوجد في سواه " . حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين محمود الحلبي : ١٧٣ .

[٢] . ينظر : الديوان : ٢٠ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٦٣ ، ١٦٦ .

فَسَـكَتُّ إِضْـرَابَ الحَلِـيمِ ، وَإِنَّمـا يُنجِي الحَلِيمَ عَنِ الْخَنَا إِضْرَابُهُ [١]

(١)

قصر العرجي في هذا البيت نجاة الشخص الكيس عن الخنا إضرابه بالأداة " إِنَّمَا " التي خصصت الحكم الذي أصدره الشاعر .

وقال أيضاً من [بحر الطويل] :

قَطُوفُ الخُطَا لَوْ تُنْحَل الخُلْدُ إِنْ مَشَتْ سِوَى حَذْفَـةٍ أَوْ قَـدْرَهَا لَـمْ تَقَـدَّمِ [٢]

قصر الشاعر مشي الحبيبة التي جبلت على التباطئ في خطواتها وتقاربها على هذه المسافة ، فإذا ما تجاوزتها لمرة واحدة أو ما يكافؤها لا تستطيع التقدم لمسافة أطول ، عن طريق أداة القصر (سوى) التي منحت خُطا مشي الحبيبة هذه الخصوصية .

١٨- أسلوب التوكيد :

العرب منذ الزمن القديم سعت إلى تقوية كلامها عن طريق التأكيد الذي يزيل الشك ، الذي قد يراود أذهان المتلقين للخطاب الموجه من لدن المتكلم ، وكان القرآن الكريم [٣] خير ما يمثل لنا هذا ، فقد حفل كتاب الله العزيز به ، وهو يسوق إلينا بأسلوبه البليغ الرصين المحكم السبك والحسن الديباجة قصص الأنبياء والرسل والمبادئ الخلقية الراقية إلى جانب الحديث النبوي الشريف .

وعلى هذا الأساس تبوأَ اسلوب التوكيد مكانته المهمة من ديوان العرجي ، ففاضت به أبياته لتعمق دلالاتها وتقوي بنيتها الشعرية ، وتلغي دواعي الظن التي قد تملأ مسامع المتلقي إزاء ما يعرض عليه من التجارب .

---

[3] . الديوان : ٢٤ .

[4] . الديوان : ٨٨ .

[1] . كقوله تعالى : " يس (١) وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ (٢) إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (٣) عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (٤) تَنزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ (٥) لِتُنذِرَ قَوْمًا مَا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ (٦) لَقَدْ حَقَّ الْقَوْلُ عَلَى أَكْثَرِهِمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ " .
سورة ياسين : ٢٢ : ٥ – ٦ .

والتوكيد كما هو معلوم يكون من خلال إعادة اللفظ الأول بذاته سواء أكان اسماً أم فعلاً أم حرفاً وعندئذ نسميه لفظياً ، بل إنه قد يؤدى بألفاظ محدودة هي : النفس ، العين ، كل ، كلا ، كلتا ، أجمع ، جمعاء [١] ، فقال من قصيدته الغزلية من [بحر الطويل] :

كَمُقْتَنِصٍ صَيْدَاً يَرَاهُ بِعَيْنِهِ يُطِيفُ بِهِ مِنْ قُرْبِهِ وَهوَ أَعْزَلُ [٢]

(٢)

التوكيد هنا معنوي دلّت عليه لفظة (بِعَيْنِهِ) التي اتصلت بالضمير " الهاء" العائد على المؤكد (مُقْتَنِصٍ صَيْدَاً) ، وقد قرنها بحرف الجر الزائد " الباء " ليزيد من تأكيد الكلام إلى جانب حرف التشبيه الزائد " الكاف " في (مُقْتَنِصٍ) ، إذ ان حروف الجر الزائدة تؤدي وظيفة توكيد المعنى المراد الحديث عنه ، فأتى بحروف الجر الزائدة " من وما [٣] والباء [٤] والكاف " وغيرها في عبارته الشعرية ، ومن أمثلة أمثلة ذلك من [بحر الطويل]:

وَمَا مِنْ حَبِيبٍ يَسْتَزِيدُ حَبِيبَهُ يُعَاتِبُهُ فِي الوُدِّ إلاَّ تَفَرَّقَا [٥]

ومن وسائل التوكيد الشائعة في لغتنا العربية " إنَّ ، والام " ، من ذلك قوله من [بحر الطويل] :

وَإِنِّي لَمُوفِيهَا مِنَ الوُدِّ كَيْلَهُ إذَا نَقَصَ الوُدَّ المَلُولُ المُطَفِّفُ [٦]

(٦)

أحسَّ الشاعر بضرورة تأكيد حبه لمعشوقته ووفائه لهذا الحب ، فجاء بحرف التأكيد " إنَّ " ، ثم أراد أن يزيد من حالة التأكيد ، فأعقبه بـ " لام التوكيد " [٧] في

---

[2] . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى – ابن هشام الأنصاري : ١١٣ – ١١٨ .

[3] . الديوان : ١٤ .

[1] . ينظر : الديوان : ٩٦، ٩٨ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٢٠، ١٢٧،١٢٨ ، ١٣٤،١٥٦، ١٥٨...الخ .

[2] . ينظر : الديوان : ٢٢ ، ٩٧ ، ١٤٤ .

[3] . الديوان : ١٦٣ .

[4] . الديوان : ١٥٧ . وينظر : الديوان : ٩٨ ، ١٢٢ ، ١٤٤ ، ١٥١ ، ١٥٨ .... الخ .

[5] . وهي من الحروف الشاسعة الاستعمال في شعره . ينظر : الديوان : ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣٧ ، ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ... الخ .

فـي لفظـة (لَمُوفِيهَـا) ، إذا مـا شـعر بحالـة بخـس الـود مـن قبـل المحـب ، إذْ وجـد الشاعر في صورة البائع الذي يبخس الناس حقهم ابلغ ما يعبر عن بخل الحبيب في حبه مع ما يبديه الطرف الآخر من حبٍ ووفاء ، فيصدّ إذ قام بناء البيت على (إنِّي لَمُوفِيهَا الوُدِّ ... وَإذَا نَقَصَ الوُدَّ ...) .

ويجري التأكيد في شعر العرجي بـ (قَدْ والفعل الماضـي) أو (لَقَدْ والفعل الماضـي) ، ليضـاعف قوة المعنـى الأدبـي المتحـدث بـه ، ويثبـت صـحته فـي فكـر الموجه إليه الحديث ، من ذلك قوله من [بحر الطويل] :

فَقَدْ سَنَّ هَذَا الحُبَّ مَنْ كَانَ قَبْلَنَا وَقَادَ الصِّبَا المَرْءَ الكَرِيمَ فَأَعْنَقَا [1]

ومثله قوله من [بحر الخفيف] :

فَلَقَدْ خِفْتُ مِنْكِ أَنْ تَصْرِمِي الْحَبـ لَ ،وَأَنْ تُجْمِعِي مَعَ الصَّرْمِ بَيْنَا [2]

ويعدّ (التكرار) من وسائل التوكيد الفعالة في لغة العرجي ، فكرر لفظة (وَاكِفٌ) مرتين في قوله من [بحر الكامل] :

فَالْدَّمْعُ مِنِّي وَاكِفٌ سَرِبٌ كَالْغَرْبِ يُنْزَعُ ، دَائِمَ الْوَكْفِ [3]

وإنَّ اختلاف صيغة الكلمة التي يكررها الشاعر في كلامه ، ما بين فعلٍ ماضٍ ومضارعٍ وأمرٍ ومصدرٍ يمنح جوّ القصيدة طابعاً خاصاً يبعد الرتابة عنه ويكسبه قوةً في بنائه .

١٩- اسلوب السرد القصصي :

امتاز شعر العرجي بالطابع القصصي في مواضع كثيرة من شعره ، وهو يحرص على سرد قصة كاملة عن مغامرة عاطفية مع إحدى النساء الجميلات ، فيبدأ بسرد الأحداث في خلوة ليلاً ، ويذكر كيف سار إليها في وقت متأخر من الليل بعد أن نام الجميع ، وأخذ الهدوء والسكينة يعمّان المكان ، وجلب العبدان جواده

---

[٦] . الديوان : ١٦٦ . وينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٥٩ ، ٨٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٥١ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ... الخ .

[١] . ذيل الديوان : ١٩٤ . وينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ٩٧ ، ١٨٦ ... الخ.

[٢] . الديوان : ٦٠ . وينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ١٩٥ .

وشدّا عليه السرج ثم علاه ، ووصفه بالسرعة في السير إذا ما مسه السوط، فلا يمنعه لين الأرض وغلاظتها عن الجري ، ويستمر بالحديث عنه ، فيخبرنا بأنه متى ما رام التبختر في مسيره شدّ عليه اللجام فَعَضَّ الحديدة بنابيه وخرج الزبد من فمه ، وكيف ساعده فرسه على بلوغ غايته من بعد بعدها عنه ، فيجتاز الصعاب ، وحتى الجبل الوعر لا يقف عقبة في طريقه ، وبعد ذلك يحدثنا عن نفسه فيقول : فلمّا بلغت الموعد الذي واعدت به الحبيبة لأجل اللقاء ، أخذت أتلفت يميناً وشمالاً ، ثم مكثت قليلاً فأوشك وأحس بصعوبة البقاء وطوله لانتظار الأخبار عن الحبيبة ، ولكن سرعان ما انتعش الأمل الجميل من جديد في داخله ، إذ أتاه الغلام بالأنباء التي تسرّه وتسعده ، فمن خلفه كانت فتاة تتضمخ بالطيب دقيقة الخصر ، تتمايل في المشي لمسافة قريبة وتميسِ كالمهاة بين أشجار الأثل ، وتستحث ولد البقرة الوحشية على المجيء إليها ، والمقصود هنا الشاعر فلما التقيا رحبّت به حبيبته وتهللت ، فانقاد كل منهما إلى الآخر في جلسة ، وبذا أفصح عما يخالج نفسه ، فقضى ليله بالصفاء والود ، أما جواده فقد ربطه بساق شجرة في أرض فسيحة أصابها المطر ، ولم يستفيقا من سكرة الحب إلاّ بعد أن بانت تباشير الصباح معلنةً لحظة الوداع في اللوحة السردية [1] الآتية من [بحر الطويل]:

فَقُلْتُ لَهَا : فِي أَرْبَعٍ سَوْفَ نَلْتَقِي ... هُدُوءاً ، إذَ مَا سَامِرُ الحَيِّ رَقَّدَا

فَلَمَّا تَقَضَّتْ أَرْبَعٌ قُلْتُ : هَاتِيَا ... جَوَادِي ، وَقَلِّدْهُ لِجَاماً وَمِقْوَدَا

فَجَاءَ بِهِ العَبْدَانِ لَيْلاً كأَنَّمَا ... يَقُودَانِ قَرْمَاً ضَارِيَاً حِينَ أُلْبِدَا

فَشَدَّا عَلَيْهِ السَّرْجَ ، ثُمَّ عَلَوْتُهُ ... كُمَيْتاً ، إذَا مَا مَسَّهُ السَّوْطُ أَهْمَدَا

خَبُوبَ الخَبَارِ يَرْكَبُ الوَعْثَ كُلَّمَا ... تَسَلَّمَ مِنْ وَعْثٍ ، إلَى غَيْرِهِ عَدَا

يَزِيدُ ، إِذَا قَاسَ اللِّجَامُ شَجا بِهِ ... وَعَضَّ بِنَابَيْهِ الشَّكِيمَ فَأَزْبَدَا

فَقَرَّبَنِي ، مِنْ بَعْدِ بُعْدٍ ، كَأَنَّمَا ... يَرَى الجَبَلَ الوَعْرَ المُمَنَّعَ فَدْفَدَا

---

[1] . الديوان : ١٢٧ – ١٣٠ .

فَلَمَّـا بَلَغْنَـا جَانِـبَ المَوْعِـدِ الَّـذِي وُعِـدْتُ بِـهِ ، أَقْلَلْـتُ أَنْ أَتَلَـدَّدَا

مَكَثْـتُ قَلِـيلاً ثُـمَّ أَوْشَـكْتُ أَنْ أَرَى وَمَا أَطْوَلَ المُكْثَ الغُلَامَ المُوَلَّدَا

(فَأَزْجَا) ، فَأَنْبَا بِالَّذِي كُنْتُ أَهْلَهُ سُرِرْتُ بِـهِ ، مِنْـهُ، وَلَاقَيْتُ أَسْعُدَا

وَمِـنْ خَلْفِـهِ صَـفْرَاءُ،غَرْثٌ وِشَـاحُهَا تَـأَوَّدُ فِـي المَمْشَـيَ القَرِيبِ ، تَـأَوُّدَا

تُمورُ كَمَا مَارَتْ مَهَاةٌ بِذِي الغَضَـا تُزَجِّـى بِبَطْحَـاءِ القَسِـيَّةِ فَرْقَـدَا

فَلَمَّـا التَقَيْنَـا ، رَحَّبَـتْ ، وَتَهَلَّـلَتْ كِلانَـا إِلَـى ذِي وُدِّهِ كَـانَ أَقْـوَدَا

كِلانَـا يُمَنِّـي فِـي الخَـلاءِ جَلِيسَـهُ صَـفَاءً وَوُدّاً – مَا بَقِينَا – مُخَلَّدَا

وَبَـاتَ جَـوَادِي غُلُّـهُ سَـاقُ طَلْحَـةٍ بِأَبْهَرَ ، مَوْلِيِّ الرُّبَا سَاقِطِ النَّدَى

إلى أن يصل إلى قوله :

فَلَمْ يَسْتَفِقْ مِـنْ سَكْرَةِ الحُـبِّ بَيْنَنَـا (لَـهُ) سَكْرَةٌ كَانَـتْ قَـدِيماً تَعَدُّدَا

بِضَـوْءِ عَمُـودِ الصُّبْحِ حَتَّـى كَأَنَّمَـا تَجَلَّى عَمُودُ الصُّبْحِ يَوْماً مُوَرَّدَا

نلاحظ الترابط والاتصال بين أبيات القصيدة ، فكلّ بيت يكمل معناه بالبيت الذي يليه ، فموضوع القصيدة واحد والعاطفة واحدة ، وهيأت البنية السردية المتتابعة في سرد الوقائع من البداية وحتى النهاية الوحدة العضوية والموضوعية لقصائد الشاعر مراعياً فيها (الزمان / المكان ، الثابت / المتحرك ، الحسي / المعنوي) ، ثم الحالة النفسية مشاعر الخوف والقلق وخطورة الموقف ، أعطى هذا الأسلوب لشعر العرجي قيمة أدبية ، تمتعت بوحدة الغرض والبناء الشعري في وصفه كل جزئيات الحدث من حيث وجود (بداية ، وسط ، خاتمة " نهاية ")، أعني تنامي الوقائع في طريقة عرضه لها ، ثم خلق عنصري التشويق والمتعة لدى القارئ . وكذا قوله [١] من [بحر الطويل] :

وَمَمْشَـى ثَـلاثٍ بَعْدَ هَـدْءٍ كَوَاعِـبٍ كَمِثْلِ الدُّمى بَلْ هُنَّ مِنْ ذَاكَ أَنْضَـرُ

إِلَـيَّ وَقَـدْ بَـلَّ الرُّبَـا سَـاقِطُ النَّـدى وَنَـامَ الأُولـى كُنَّـا مِـنَ النَّـاسِ نَحْـذَرُ

تَهَـادِي نِعَـاجِ الرَّمْـلِ مَرَّتْ سَـوَاكِناً تُرِيـعُ إِلـى أُلاَّفِـهَـا وَتَـأَطَّـرُ

بِجَـوٍّ مِـنَ الجَهْـرَاءِ يُمْـرِجْ نَبْتُـهُ وَيَـذْهَبُ طُـولاً فِـي السَّـمَا وَيُحَيَّـرُ

---

[١] . الديوان : ٩٠ – ٩٢ .

يَرُوقُ اُلأَلآءُ الجُعْدُ وَالمَكْرُ وَحْشَهُ   وَحُوذَانُـــــهُ وَالأُقْحُــــوَانُ المُنَـــوَّرُ

فَلَمَــا هَــدَاهُنَّ الْجَــرِيُّ لِمَجْلِــسٍ   وَهُــنَّ بِـــهِ لَـــوْلاَ التَّجَاهُــلُ أَبْصَــرُ

يُسَــلِّمْنَ تَسْــلِيمَاً خَفِيَّــاً وَسَــقَّطَتْ   كَمَـا سَـقَّطَتْ ظُلْـعٌ مِـنَ السِيْرِ حُسَّـرُ

" لَهَـا أَرْجُ مِـنَ زَاهِـرِ البَقْلِ وَالثَّرَّى   وَبُـرْدٌ إِذَا مَـا بَاشَـرَ الجِلْدَ يَخْصَـرُ " [1]

" فَقَالَــتْ لِتِرْبَيْهَــا الغَــدَاةَ : تَنَقَبَّــا   لِعَــيْنٍ وَلاَ تَسْــتَبْعِدَا حِــينَ أُبْصِــرُ "

" وَلاَ تُظْهِــرَا بُرْدَيْكُمَــا وَعَلَيْكُمَــا   كِسَــاءَانِ مِــنْ خَــزٍّ بِــنَقْشٍ وَأَخْضَــرُ

" فَعَـدِّي فَمَـا هَـذَا العِتَـابُ بِنَـافِعٍ   هَـوَايَ وَلاَ مُرْجِـي الهَـوَى حِـينَ يُقْصُـرُ "

في هذه اللوحة الجميلة ، يسرد لنا العرجي أحداث حكاية ممتعة في اسلوب قصصي ، مجيء ثلاث جوارٍ نواعمٍ بيضاء (فتاته وصواحبها) يُشبههنَّ بالدمى ، بل هن أكثر حسناً وفتنة في وقت متأخر من الليل إليه في جوٍ ممطرٍ ، يتمايلنَ في مشيهن كالبقر الوحشي وينقادنّ إلى من ألفنه من الأشخاص بعد نفور إذا ما أَنسنَ به في تمايلٍ وتثنٍّ في وادٍ واسعٍ مخضرٍ ، تجد فيه النبات في حالة ارتفاع ونمو ، والأشجار الدائمة الخضرة والنباتات المزهرة حمراء وبيضاء ، ثم أرشدهنَّ رسولٌ إلى طريق المجلس للقاء الحبيب مع معرفتهن به ، لولا ادعاؤهنَّ التجاهل ، ولما وصلنَ أخذنَ يسلمنَ عليه بالإشارات ، ثم جلسن للاسترخاء مثل جلسة شخصٍ أعياه المسير طويلاً ، يغمزُ في مشيه ، وبعد ذلك بدأ يتحدث عن حبيبته ، ووصفها بأنها طيبة الرائحة ، زيّنها وشاح جميل ، إذا ما لامس جلدها يلين ملمسه وينظر ، وأخذ يصوّر لنا حواراً دارَ بينها وصواحبها ، وقد طلبت منهما انتظار الإشارة منها بأن يقفا في مكان قريب ، لتستطيع رؤيتهما وألا يكشفا عن وجههما ، وعليهما كساء من نوعٍ منمنمٍ أخضر اللون ، بمعنى آخر أن فيه من العلامات المميزة الجذابة ما يمكن أن يعرفهما به من يبصرهما ، ثم ينتقل الحوار مع الحبيب فيخبرها بأن عتابها له غير مجدٍ لها حين يقصرُ .

أجاد الشاعر في عرض أحداث هذا اللقاء بشكل متلاحق من الجزء إلى الكل ، من تحمل صعاب السير ليلاً إلى الوصول إلى مجلس الحبيبة ، وأخيراً لقاؤه ،

---

[1] . وردت لفظة (يَخْصَرُ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (يَخْضَر) وهو غلط مطبعي .

فوحدت السردية بناء القصيدة الشعري ، والرابط التي جاءت في القصيدة من حروف عطف ، كما في البيت الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر بالرابط " الواو " ، ومنح ذلك النسيج الداخلي قوة وانسجاماً من ناحيتي الشكل / المضمون .

٢٠- أسلوب الحوار :

حاول الشاعر إبراز إمكانياته الفنية عن طريق بعث الحياة في شخصياته ، بجعلها تنطق وتتحرك وكأنها تحدث أمام المتلقي ، فيراها ويسمع حوارها ويتابع أحداثها بشغف ومتعة لكي لا تبدو وكأنها عنصر دخيل على النص للمتلقي ، وعندها تفتقر إلى مقوماتها الأساسية [١] باستعماله لأسلوب الحوار ، إذ تفنن شعراء الحجاز بوصف الحوار بين العاشقين [٢] ، إذ كان الحوار ميزة فنية عامة في شعرهم .

وأود أن أوضح حقيقة لا يمكن إغفالها قبل الخوض بعرض الأمثلة والحديث عن طبيعة هذا الأسلوب في ديوان الشاعر هي أن اسلوب القصة والحوار القصصي ليس بجديدٍ ، فقد وجدناه منذ زمن الجاهلية ، إذ يعدّ امرؤ القيس من أصحاب هذا المذهب وأولهم ، وقد ذهب في مذهبه هذا الشاعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، ولكن في اعتدال وفضل تعفف ، فتلمس تعدد الحبيبات وتضخم الأنا والتدلل [٣] ، ثم جاء العرجي وطبعه بطابع خاص ابتعد فيه عن محاورة الفتاة لصواحبها فقط ، بل تراه يجريه بينه وفتاته ، بل وترائبها وبين خليله ، وأحيانا مع ذاته ، إذ : " بإمكان الشخصيات الروائية أن تتحاور فيما بينها، أو أن تحاور الأشياء أو الحيوانات أو ان تناجي " ذواتها " " [٤] . وتميز عن معلمه عمر بن أبي ربيعة بأنه كان : " أكثر

---

[١] . ينظر : فن القصة – د. محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٥٦ : ١١٩ .
[١] . ينظر : دراسات في الأدب والفن – حنا نمر : ١٥٥ .
[٢] . ينظر : تاريخ الشعر العربي إلى القرن الثالث الهجري – محمد نجيب البهبيتي : ١٤٩ – ١٥٢.
[٣] . النقد البنيوي والنص الروائي – محمد سويرتي ، مطابع أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء – المغرب ، د. ط ، ١٩٩١ : ١ : ١٨٥ . وينظر تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين ، مطبعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ : ٢٢٤ .

صقلاً وتماسكاً ، وأقلّ إلحاحاً على محاكاة الحوار النسائي " العادي " الذي خلع على شعر عمر ما عرف به من ليونة وظرف ، وهو لا يضحي باستقصاء الصورة الشعرية – مثلما يفعل عمر – في سبيل تحقيق هذا الحوار ، بل يرسم صوره بكثير من العناية والحذق " [١] ، ليكسو نتاجه خفةً وجمالاً في لغته الحوارية لأن الحوار الذي " يجري بين عمر ومحبوبته ، وبين النساء بعضهن وبعض ، مطول مفصل حتى يكاد يكون شعرا تمثيليا او رواية محبكة الاطراف ... " [٢] .

إن القيمة الإحصائية للفعل (قالَ ، قَالْتْ ، فَقَ ُلْتُ ، أقول ، تقول ، قولي ، مقال ، قائل ، قوال ، القول ، قلْ ، قلن ، قيل ، قولها) بلغت (١٣٣) مرة ، كما أثبتت مطالعتنا لديوان الشاعر ، ومن أمثلة استعماله لأسلوب الحوار قوله [٣] من [بحر الخفيف]:

أَوْجَعَ القَلْبَ قَوْلُهَا حِينَ رَاحُوا	لِي : تَقَدَّمْ إِلَى المَبِيتِ هُدِيتَا
هَل يَضُرَّنَّكَ المَسِيرُ لَئِنْ سِرْ	تَ قَرِيباً ، وَإِنْ بَلَغْتَ المَبِيتَا
قُلْتُ : إِنِّي أَخْشَى عَلَيْكِ عُيُونَاً	مِنْ عِدَاةٍ وَذَا شَذَاةٍ مَقِيتَا
ثَمَّ قَالَتْ : قَدْ كُنْتُ اذَنْتُ أَهْلِي	قَبْلَ هَذا عَلَى الَّذِي قَدْ هَوِيتَا
مَا سَلِمْنَا إِلَيْكَ مُنْذُ اصطَحَبْنَا	فِي الَّذِي تَشْتَهِي وَمَا إِنْ عُصِيتَا

مَهدَّ العرجي للأحداث التي وقعت في البيت الأول والثاني ، حيث تطلب الحبيبة من الشاعر المكوث عندها هذه الليلة ، مستفهماً إن كان في مسيره الى الحبيبة وبقائه عندها ضرراً ، وكذا مشاعر الخوف والقلق ، فيجيبها بأنه يخشى من عيون الكاشحين المتربصين لهما ، ومن يبغي الشر لهما ، فيفتضح أمرهما ، فتخبره بأنها قد أعلمت من قبل أهلها بهواها ، وأنها لم تخلص له منذ أن اتفقا من لمس وتقبيل ، وكانت أداة الشاعر لتحقيق هذا الأسلوب بالفعل

[٤] . في الشعر الإسلامي والأموي – د. عبد القادر القط : ٢١١ .

[٢] . كيف افهم النقد – د. جبرائيل سليمان جبور ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ١٩٨٣،١: ١١٦.

[١] . الديوان : ١٥٩ .

(قَاَلَـتْ / قُلْـتُ) ، كمـا نـرى اهـتم الشـاعر برسـم الصـورة أمـام المتلقـي بكـل جزئياتها ، وقال أيضاً [١] من [بحر الطويل] :

وَقَالَـتْ لأُخْـرَى عِنْـدَهَا : تَعْرِفِينَـهُ ؟ ... أَلَيْسَ بـهِ ؟ قَالَـتْ : بَلَـى مَا تَبَدَّلاَ

سِوَى أَنَّـهُ قَـدْ حَالَـتِ الشَّـمْسُ لَوْنَـهُ ... وَفَـارَقَ أَشْـيَاعَ الصِّـبَا وَ تَبَـذَّلاَ

وَلاَحَ قَتِيـرٌ فِـي مَفَـارِقِ رَأْسِـهِ ... إِذَا غَفَلَـتْ عَنْـهُ الخَوَاصِـبُ أَنْسَـلاَ

وَكَـانَ الشَّبَابَ الغَضَّ كَـالْغَيْمِ خَيَّلَـتْ ... سَمَاءٌ بِـهِ ،إِذْ هَبَّتِ الرِّيحُ، فَانْجَلَى

فَلَمَّـا أَرَادتْ أَنْ تَبَـيَّنَ مَـنْ أَنَـا ؟ ... وَتَعْلَـمَ مَـا قَالَـتْ لَهَـا ، وَتَـأَمَّلاَ

أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا ... وَأَدْنَـتْ عَلـىَ الخَدَّيْنِ بُـرْداً مُهَلهَـلاَ

فَـلاَحَ وَمِـيضُ البَـرْقِ فِـي مُكْفَهِـرَّةٍ ... مِـنَ المُـزْنِ لَمَّـا لاَحَ فِيهَـا تَهَلَّـلاَ

مِنَ الَّـلاَءِ لَمْ يَحْجِجْنَ يَبْغِينَ حِسْبَةً ... وَلَكِـنْ لِيَقْـتُلْنَ البَـرِيءَ المُغَفَّـلا

وَتَرمِـي بَعَيْنَيْهَـا القُلُـوبَ إِذَا بَـدَتْ ... لَهَـا فِقْـرَةٌ لَـمْ تُخْـطِ مِـنْهُنَّ مَقْـتَلاَ

فَقَالـتْ وَأَوْمَـتْ نَحْوَهَا : قَدْ عَرَفْتَـهُ ! ... ثَكَلْـتُ إِذَنْ بَيْضَـاءَ أُمِّـي وَنَـوْفَلا

وضعنا الشاعر أمام صورتين في مقابلته بين الشباب / الشيب ، في محاورة دارت بين فتاته وإحدى صواحبها ، تستفهم عن إمكانية معرفتها لهذا الشخص (الشاعر) ، وهل تغيّر في طبعه وخلقه ، فتجيبها ببلى باستثناء أن الشمس قد غيّرت لونه ، ولم يعد من أهل الشباب وأنصاره وهجر الأناقة فتراه – يدقق في رسم لوحته ويتعمق في وصفها – وقد أخذ البياض نصيبه من رأسه ، فأصاب مفارقه ، وبدأ شعره يتساقط كناية عن الكبر ، وتلمح صورة الشباب في رأسه باختلاط السواد مع البياض ، فما إن تداعب نسمات الريح شعره يظهر سواده من بياضه ، كالغيمة في وسط سماءٍ متلبدة بالغيوم ، ولما أرادت أن تتأمله حبيبته لتعلم بالذي أخبرتها به إحدى ترائبها ، أماطت الكساء الذي ترتديه على رأسها ، فأظهرت جانباً منه وقرّبت في الوقت ذاته وشاحاً منمنماً جميلاً ، وبدت كأنها نورٌ في وسط ظلمةٍ ، مثل وميض البرق في ظل سحابة ممطرة غليظة سوداء زينت السماء ، فحلّت الظلمة في آفاقها ، ويستمر الشاعر في وصف محبوبته قائلاً : بأنها ليست من النساء اللواتي

[٢] . الديوان : ٧٣ – ٧٥ .

يبغين من حجهن التقدمة إلى الله تعالى ، وإنما ليرمينَ بسهام جمال عيونهن البريء المغفل ، وعندما تصيب الهدف يسقط صريع العشق ، وكما نرى فَصَلَ العرجي بين السؤال والجواب ، ليجعل المتلقي متأهب متشوقاً لما يتمم المعنى، فجاء به في نهاية القصيدة (قَدْ عَرَفْتَهُ !)، إذ لو جاء بالجواب مباشرة لم يكن له من التأثير والبلاغة في أداء المعنى ، لأن الحوار : " هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة ، واللغة السردية ..." [(١)] ، التي لمسناها هنا في الانتقال (من الحبكة إلى الحل) .

ويمكن أن نسمي المثال الآتي بالحوار الداخلي ، فقد أجراه الشاعر بينه وبين ذاته ، حين قال [(٢)] من [بحر الطويل] :

أَمَرْتُ فَؤادِي بَعْدَ ما نَشِبَتْ بِـهِ ... حَبَائِلُ لَيْلى ، جَاهِدا بالتَّسَلُّمِ

وَقُلْتُ لَـهُ ، وَالرُّشْدُ سَـهْلٌ طَرِيقُـهُ ... لِعَامِـدِهِ ، حَـزْنٌ إِذَا لَـمْ يُـتَمَّمِ

أَيَـا قَلْـبُ لاَ تَكْلَـفْ فَلَيْلـى مَزَارُهَـا ... بَعِيدٌ ، وَلَيلـى نَـاكِحٌ غَيْرُ أَيِّمِ

يبثّ الشاعر في هذه المناجاة الداخلية الرقيقة الجميلة مع قلبه ، طالباً منه بعد أن تمكنت حبائل وصال " لَيْلَى " منه وعلقت به مستسلماً لها ، بأن يتخذ طريق الرشد ، فهو سهل لمن رام السير فيه ، وبه وعورة في الوقت ذاته ، إذا لم يتمم السير فيه إلى النهاية ، فتتعالى أصواته منادياً فؤاده ، بأن لا يجهد نفسه بزيارة " لَيْلَى " ، لأن بعد المسافة وكونها امرأة متزوجة يقفان عقبة في طريقه ، ويتخذ العرجي من مناجاة الذات وسيلة للبوح بما يعتريه من هوىً وآلام في الحب ثم إن مناداة غير العاقل ابلغ في التعبير عن عظم ما أصابه في حبه من مناداة العاقل .

وختاماً ، فإنّ كلا الأسلوبين لم يسيرا وفق مبادئ القصة الحديثة أو السرد الروائي ، وإنما كانت جهودهم ومضةٌ وسط الطريق ، ينطلق منها من يأتي بعدهم ، ليوقد الشعلة حتى تصبح بالشكل الحالي ذلك أن : " ... الفن القصصي لم يكن بعيداً عن تناول الشعراء ، وانه كان منفذاً فنياً لتحقيق الأجواء المطلوبة للتجربة

[(١)] . في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – د. عبد الملك مرتاض ، مطابع الرسالة ، الكويت ، د. ط ، ١٩٩٨ : ١٣٤ .

[(٢)] . الديوان : ٨٨ .

الغنائية الأصيلة في القصيدة ، وان تفرغ الشاعر للقصة وحدها لم يكن من سمات هذا الموروث لسبب بسيط ، وهو ان العمل الفني الجاهلي كان مطوعاً لتأدية وظيفة اجتماعية تقتضي توجهه إلى التجارب الموضوعية الخالصة ، أما التوجه الفني الصرف الذي قد يتمخض عن صور أخرى من صور الأداء الفني ، فقد ظل يشمل حالات فردية نادرة اضطر أصحابها إلى تطويع آثارها الإبداعية للنمط الشعري المقبول الذي ظل الصورة الوحيدة التي تجد صداها في النفس العربية التي طبعتها صحراؤها بهذه الطبيعة المهيأة لقبول التوجه الموضوعي الهادف في ميدان الإبداع الشعري " [1] .

---

[1] . الفن القصصي في القصيدة الجاهلية – د. محمود عبد الله الجادر ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٦ ، س٦ ، ١٩٨١ : ٢٢٥ .

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

توطئة :

انصرف الشعراء في العصر الأموي إلى اتجاهين : صوروا في الأول المرأة المثال ، أما الثاني فقد صوروا فيه المرأة الحضارية ، والشق الثاني هو الذي يهمنا ، إذ كان لأنصاره الدور في تطوير صورة المرأة ، وهم أبناء الحواضر الحجازيون الذين كان لتكدس أموال الفتوحات الأولى في أيديهم وسياسة البطش [1] من قبل البيت الأموي الذي حاول أن يفرض عليهم عزلاً سياسياً ، إذ أخذ يقمع الثورات التي قد تقوم أثرٌ في أن يعزفوا عن التطلع إلى استعادة الصدارة السياسية لأهل الحجاز ، إلى الاندفاع وراء ملاذهم وإشباعها بالمتع التي شاعت وتنوعت ضروبها في ذلك الوقت ، حيث ازدهرت مجالس الطرب والشراب التي كان للغناء الدور الفعال والمحرض ، وباتت المرأة مطلباً لا يمكن الاستغناء عنه في الحياة والشعر ، لا للعاطفة التي قد تؤججها في نفوسهم بل لذاتها ، حيث أباحت الظروف الاجتماعية ويسرت اتصال المرأة بالرجل ، لذا كان من الطبيعي أن نجد صورتها في شعرهم ، حضارية تعبر عن المرحلة الراهنة ، فقد عكفوا على اتباع منهج فني مستحدث في تجسيد المرأة بإضرابهم صفحاً عن الصورة المتوارثة لها ، واتجهوا إلى واقع حياتهم الذي يمر بتطور حضاري له الأثر في تغيير صورها تغييراً شاملاً ، ينهلون منه صورها ، فترى عمر بن أبي ربيعة المخزومي يرسم في ديوانه ملامح خاصة لكل امرأة يذكرها ، فليست هي نموذجاً مجرداً أو مطلقاً ، تلتبس فيه بأي امرأة [2].

---

[1]. ينظر : أوائل العرب عبر العصور والحقب العصر الأموي – طاهر جليل حبوش ، د. ط ، ١٩٩١ : ١: ٢٩ – ٩٢ .

[2]. ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسته في أصولها وتطورها– د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٨١ : ١٠٥ – ١١٢ .

وحين نقول إن هؤلاء نظروا إلى المرأة بمنظار واقعي حضاري ، لا نعني انعدام الصورة الفنية التقليدية لها ، بل نعني أنهم رسموها على نحو يجسد بيئتهم كما هي .

وكان للحياة الاقتصادية ، حيث الثراء الفاحش والرخاء متمثلاً في قصور الولاة وموائد الأشراف ومعالم أخرى ، كانت اقرب إلى التفسخ منها إلى الحب ، حيث الغزل في مواسم الحج والنسيب والتشبيب وحيث ملاحقة النساء في مواكب الحج ، كما هو الحال في غزل عمر بن أبي ربيعة ومجون العرجي وفحش الأحوص ، دلائل على حالة الفراغ الذي يعيشه الشاعر أثرها في صور شعراء هذا العصر [١].

مفهوم الصورة ، أهميتها شروطها :

الصورة مصطلح أدبي حديث تضاربت الآراء والمفاهيم التي رامت توضيحه وإبراز دوره المهم في بنية النصوص الأدبية ، ولا زال هذا التباين واضحاً في تعريفها وإعطائها مدلولاً محدداً شاملاً دقيقاً لكل ركن من الأركان التي تقتضيها ، ويعود ذلك إلى اختلاف الباحثين المحدثين في منابعهم الثقافية ومذاهبهم النقدية التي انطلقوا منها ، وهم يتحدثون عن دورها الفعال في نجاح العملية الفنية وخصائصها ، كأي قضية نقدية استدعت اهتمام النقاد ، وهذا لا يعني بالضرورة عدم وجود إشارة إلى مفهومها في كتب ومؤلفات نقادنا القدامى الذين أسهبوا في الوقوف عند كل قضية أدبية (نقدية) ، مثلت في مرحلة من مراحل حياتهم الفكرية ضجة نقدية ، بل تحدثوا عنها وليس أدل على ذلك من مقولة الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ): " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ ، والبدويُّ والقرويُّ ، [والمدنِيُّ] ، وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ ، وتخيّرُ اللفظِ ، وسهولة المخرج ، [وكثرة الماء] ، وفي صحَّةَ الطبعِ وجودةَ السبكِ ،فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج ، وجنس من التصوير " [٢].

---

[١] . ينظر : الصورة الأدبية في الشعر الأموي – محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ : ٣٣٣ – ٣٣٤ .

[١] . الحيوان : ٣ : ١٣١ – ١٣٢ .

أما الباحثين المحدثون فقد امتلأت صفحات كتبهم وبحوثهم ورسائلهم الجامعية بهذا العنصر الأدبي المهم ، في محاولة جاهدة لإرساء قواعدٍ وأسسٍ ثابتةٍ تمثلها أصدق وأعمق تمثيل ، فيذهب سي - دي لويس إلى اعتبار الكلمات الأساس الذي تقوم عليه الصورة ، وترابطها مع صواحبها ، لتؤدي إلى عرض لوحات أدبية نابضة بماء الحياة ، تعبر عن فحوى فكرة معينة ، وتعدّ الألفاظ العنصر الأكثر أهمية وبزوغاً في عالم الصورة ، فيقول : " رسم قوامه الكلمات " [١] ، وإنها تحمل دلالات معنوية ونفسية تفصح عن لب التجربة الإبداعية [٢] . ويعدّها بعضهم الوسيلة التي يركن إليها الأديب في إيصال أفكاره وعواطفه فيقول : " الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه تدعى الصورة الأدبية literage form " [٣] ، وسايره الدكتور عز الدين إسماعيل في هذه الرؤية [٤]، وكذلك محمد الصادق عفيفي الذي وجد ان الصورة تجسيم للمناظر الطبيعية سواء أكانت حسية أم معنوية ناتجة عن خيال وفق أسس معينة لتنقل مايجول في ذهن الناقل أو المرسل من خواطر نفسية وأفكار تجريدية [٥]،وليست

---

[٢]. الصورة الشعرية – سي – دي لويس ، مؤسسة الخليج ، الكويت ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٢١ .

[٣]. ينظر : جدلية الخفاء والتجلي – كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩ : ١٩ –٢٣.

[٤]. أصول النقد الأدبي – احمد الشايب : ٢٤٢. وردت عبارة (Literate form) في اصول النقد الأدبي كذا ، والصواب (literanglmage). وينظر: الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى – د.عبد القادر الرباعي ، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع٣ ، ١٩٨٠: ٩ : ١١ .

[٥]. ينظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد : ١٢٩ .

[٦]. ينظر: النقد التطبيقي والموازنات – محمد الصادق عفيفي ، مطابع الرجوي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٨ : ١٤٢ .

كما يتوقع بعضهم مجرد حلي كاذبة ، يوشي بها الشاعر أو الأديب جوانب حياته العاطفية، لتزيد من جمالية تراكيبه الشعرية أو الأدبية، بل هي جوهر الشعر، وهذا متأتٍ مما تمتاز به من قابلية على تحفيز ما موجود في العالم الخارجي من طاقة فنية كبيرة [١] ، فهي الوعاء الفني الذي يستوعب لغة الشعر شكلاً ومضموناً [٢]، فولع النقاد المحدثين والمعاصرين بالإقبال على دراستها [٣]، لأنها " ... الأداة المحركة للفعل الشعري " [٤].

ويعد الخيال العنصر الأساسي في خلق الصورة الشعرية ، إذ تستند إليه في إبراز العالم الذي تماسَّ معه الشاعر على مرّ العصور ، وشهد فيه مراحل الطفولة والشباب والكهولة إلى جانب العالم الداخلي ، ونعني به أعماق الشاعر الروحية ، أي عالم (الوجدان) ، فإبداع الأديب والمفكر يظهر من خلال رغبة المُرسَل إليه في التأمّل في أغوار التجربة المساقة ، وإعمال الفكر لرصد حيثياتها والتمكن من ربط كل حدث منها زمانياً ومكانياً ، وعندئذ تكتمل التجربة في ذهن المنقول إليه بعد

---

[١]. ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط ٢ ، ١٩٨٧ : ٣٥٥ .

[٢]. ينظر : مستقبل الشعر وقضايا نقدية – د. عناد غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٤ : ١١٦ . وينظر: الصور الأدبية في الشعر الأموي – محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ : ٢٠ .

[٣]. ينظر : الصورة الأدبية – د. مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة، ط ١ ، ١٩٥٨ : ٣ ، ومقالات في النقد الأدبي – د. محمد مصطفى هدارة ، مطابع دار العلم ، د. ط ، ١٩٦٤ : ٢١٠، ودراسات بلاغية ونقدية – د. احمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط، ١٩٨٠: ٢٦٢، والنقد الأدبي – د. سهير القلماوي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، د. ت : ٥٦ ، ومفهوم الشعر – د. جابر احمد عصفور د. ط، د. ت : ١٢٧ ، والصورة والبناء الشعري – د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، د. ط ، د. ت : ٢٥ – ١٣٥، والصورة الفنية في جهود النقاد العرب القدامى – د. عبد الإله الصائغ ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع١ ، ١٩٨٦ : ١٥ : ٣٩ – ٥٠ ، والصورة الفنية معيارا نقديا – د. عبد الإله الصائغ ، ومطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد د. ط ، ١٩٨٧ : ١٠٧ – ١٥٩ ، وفصول في الشعر – د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٩ : ١٦٢ ، والصورة الفنية في شعر أبي تمام – د. عبد القادر الرباعي ، ط ٢ ، ١٩٩٩ :٣٠ – ٣٣٣.

[٤]. الصورة الشعرية والبلاغة – د. صبحي البستاني ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، ع١٢، س١٢، ١٩٨٧ : ٢٨ .

اكتشاف الحلقة المفقودة ، وأما أنْ يعرض لنا خبراته الحياتية ، كما هي في الواقع دون أن يرتفع بلغته من استعمالها اليومي المحدد في وضعها اللغوي بالمعاجم العربية اللغوية ، فلا يتميز من الإنسان العادي في التعبير عن ذاته ، فيحاكي الأشياء محاكاة حرفية مملة ، كأنه مصور فوتوغرافي ، وهذا بعيد غاية البعد عن طبيعة الشعر الموسوم بالخيال الشعري والمبالغة والإدهاش ، فيفقد بذلك طابع الخصوصية التي اكتسبها من كونه شاعراً طبعت هذه العناصر الثلاثة شخصيته ، وإنما المسألة خلاف ذلك ، إذ تتمركز في قدرته على إعادة تشكيل الأشياء من جديد في مخيلته ، ليعمد إلى ربط كل حلقة من حلقات مشاهده المرئية بملابساتها المختلفة بشكل مؤداه أن الخيال أهم مقومات تشكيله أو إنشاء صوره الفنية أو الأدبية أو البيانية أو المجازية مهما اختلفت المسميات ، فتظهر لوحاته التي وطئتها فرشاة يده بظلالها وألوانها الجميلة المعبرة عن أتراحه وأفراحه بسيطة كانت أم معقدة .

ومن هنا كانت علاقة الخيال بالصورة وطيدة ، فكلاهما يتمم الآخر ، ما إن يذكر أحدهما حتى يتسارع إلى الذهن ذكر الطرف الآخر ، لان الخيال : " الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية ... " [١] ، فهو : " ليس مجرد تَصوّر أشياء غائبة عن الحس ، إنما هو وصف معقد ذو عناصر كثيرة ، يضيف تجارب جديدة " [٢] ، حيث يقوم بتوليد الصورة ، والمجاز مع تصويره للحالات الذهنية ، كونه وسيلة للربط بين عناصر لا تتوافر فيها مقومات الترابط مع بعضها بعضاً ، فالصورة الصغرى هي بدورها تؤلف أخرى كبرى بمجموعها ، كأنها عقد درٍّ يتصل كل قرط منه مع الآخر، ليساهم بدوره في التقائهما عند نقطة تجمعهما في آن واحد [٣] ، فوظيفته أن يُلبس الفكرة المرادة لغةً جذابة ، ولكن لا مكان له في الجدل المنطقي حصرا ، فمجاله ينحصر في خدمة غرض أو هدف بلاغي لا منطقي [٤] ، إذ : " أن التخييل

---

[١]. الصورة الشعرية – سي – دي لويس : ٧٣ .

[٢]. الصورة الأدبية – د. مصطفى ناصف : ٩ – ١٥ .

[٣]. ينظر: النقد الأدبي – د. علي جابر المنصوري ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ : ٩٧ .

[١]. ينظر: موسوعة المصطلح النقدي (التصور والخيال) – ل . بريث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ : ١٧ .

ليس إلاّ طريقة خاصة في صياغة المعاني أو الأفكار صياغة مؤثرة " [1] ، وتمثل الصورة النتاج النهائي لعملية التخييل والتي يتم خلقها بواسطة الفنون البلاغية الممثلة في التشبيه أو الاستعارة أو النعت [2] ، وقوام هذا العنصر المؤثر في العملية الإبداعية اختلاف المؤثرات على مصراعيها المادية والمعنوية والمشاهد التي التقطتها عين الشاعر واستوعبها ذهنه مع الأخذ بنظر الاعتبار حالة التباين التي تنطوي عليها هذه العملية لتعم أشكال وألوان المؤثرات والمشاهد ، وتعدد حجومها وأصواتها، مما تختزنه النفس في حياتها [3]، ويقف العالم المحسوس في مقدمتها : " فالصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية " [4] ، ولتكتمل الصورة الإبداعية وتتوحد ، اشترط النقاد والباحثون أن تتوافر فيها جملة عوامل هي التكامل في بنائها ، التناسق في تشكيلها ، الوحدة في ترابطها ، الإيحاء في تعبيرها ، التآزر الجزئي في تكاملها وإتمامها [5].

مصادر التصوير عند العرجي

---

[2]. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٤ : ٣٨٤ .

[3]. ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥ : ٤١ .

[4]. ينظر: مواقف في الأدب والنقد – د. عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط، ١٩٨٠ : ٢٩ .

[5]. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها – د. علي البطل : ٣٠ .

[6] . ينظر: النقد التطبيقي والموازنات – محمد الصادق عفيفي : ١٣٩ – ١٤٢ . وينظر: أصول النقد الأدبي– احمد الشايب:٢٥٢–٢٥٤، وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات – د. فائق مصطفى– د.عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط ٢، ٢٠٠٠: ٤٣.

استقى الشاعر صوره من منابع عديدة ، يأتي الموروث الشعري في مقدمتها ، ثم كانت البيئة البدوية الصحراوية الموغلة في القدم ، وما تزال ملاذ الشعراء الذي يحتضن شكواهم وآلامهم وأحزانهم ، وسطوة الهوى ولوعته على قلوبهم ، فينصهر كل منها في بودقة الآخر ، وتتلاحم أواصر الترابط بينهما ، إذ جبلوا على حبِّ هذه البيئة القديمة والاعتزاز بها ، حيث كانت مثلهم الأعلى ونموذجهم الراقي . والعرجي يقع ضمن هذه الطبقة من الشعراء ، فقد أعجب بها وكنَّ لها مشاعر التقديس ، فركن إلى محاكاتها ، فحين تقرأ ديوانه تدرك حقيقة ما شغلته الحياة الجاهلية من مساحات طغت على جانب كبير من شعره ، إذ : " لم يخرج شعراء هذا العصر في جملة تصورهم وتخيلهم عما ألفوه من الجاهلية ، وان فاقوهم كثيراً في ترتيب الفكر ، وتقريب المعنى إلى الأذهان والوجدان بما هذّب نفوسهم ، ورقق طباعهم من دراسة كتاب الله وحديث رسول الله ؛ وكذلك لم يتخرجوا جملة في هيئة تأليف اللفظ ونسجه ومتانة اسلوبه عن نظائرها في الجاهلية وإنما آثروا جزالة اللفظ ومؤالفته لسابقه ولاحقه دون غرابته ، كما آثروا جودة الاسلوب ومتانته ، وروعة تأثيره ، ولا سيما أهل النسيب ، ولم يطرأ على أوزان الشعر العربي حدثٌ غير ما عُرِف عنه في الجاهلية " [1] .

أما البيئة الجديدة ، نقصد بها عصر الشاعر المتأثر بالدين الإسلامي ، والتطور الحاصل في شتى الاتجاهات الاقتصادية والسياسية ... الخ ، فهي مصدر ثري ، غرف منه الشاعر صوره وأخيلته الملونة بألوان التمدن التي شهدها عصره بكل إرهاصاته ، وما أفرزته عملية الانفتاح على العالم المجاور من ثقافات متنوعة بتنوع مصادرها ، واصبح من البديهي أن يفرض اختلاف الزمن والبيئة صوراً مغايرة لما قد كان مقبولا لدى جمهور الجاهليين ، فالتطور الذي حدث بين العصرين ، ومن ثم ما بينهما من بون شاسع على المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي ... الخ ،

---

[1] . جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب – السيد احمد الهاشمي، تحقيق لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف ، بيروت ، د. ط ، د. ت : ٢ : ١٣٣ .

يعلل ذلك التمايز بين صور البيئة الجاهلية وبيئة الحجاز المتحضرة [1] ، حيث مظاهر التمدن والعمران ، وما أباحته الحياة الحضرية من تحرر وانطلاق للمرأة العربية ، حيث أخذت ترتاد مجالس الرجال اللاهية ، وتلتقي بهم في مواسم الحج مع خليلاتها تلاحق حبيبها لتفسد عليه التطواف ، سافرة الوجه تأود في مشيتها .

---

[1] . ينظر: مقالات في تاريخ النقد الأدبي – د. داود سلوم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٨١ : ٥١ .

المبحث الأول

وسائل التصوير عند العرجي وتنوعها

تُعدّ الفنون البلاغية أو البيانية (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، المجاز) أهم الوسائل التي استعان بها العرجي في إنشاء صوره الفنية .

- الصورة البيانية : وتشمل :

أ – الصورة التشبيهية :

يأتي هذا الشكل التعبيري في مقدمة الأشكال التي لجأ إليها العرجي في تصوير عاطفته [١] ، إذ يعد هذا الفن البلاغي ميداناً فسيحاً للتسابق بين الشعراء لعرض مواهبهم وإمكانياتهم في إبراز عنصر التناسب بين الأشياء ، إذ إنه : " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه " [٢] ، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن تشبيه الشيئين أحدهما بالآخر يكون من جانبين يحتاج الأول منها إلى تأويل ، فيشمل الشكل والصورة واللون والهيئة ، والتشبيه الذي يجمع بين شيئين ، فيما يدخل تحت الحواس ، أما الثاني لا يحتاج إلى تأويل [٣] ، وكانت للعرب طريقتهم في التشبيه وهذا ما سيوضحه نصٌّ لابن طباطبا العلوي : " .... فتشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها ، فإذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تنفرد أنواعها ، فبعضها احسن من بعض ، وبعضها الطف من بعض ؛ فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص ،

---

[١] . لأن تشبيه الشيء بالشيء باب من أبواب الشعر العربي . ينظر : البيان والتبيين – الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، د. ط ، ١٩٦٨ : ٣ : ١٠ .

[٢] . أسرار البلاغة في علم البيان – الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر، ط ٣ ، ١٩٣٩ : ٧٠ – ٧١ . وهو : " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، ناب منابه أو لم ينب ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه " . الصناعتين – أبو الهلال العسكري : ٢٤٥ .

[٣] . ينظر : أسرار البلاغة في علم البيان – الإمام عبد القاهر الجرجاني : ٧٠ – ٧١ .

بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى . وربما أشبه الشيءُ الشيءَ صورة وخالفه معنى ، وربما أشبهه معنى وخالفه معنى ، ربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه أو شامّه . وأشبهه مجازاً لا حقيقةً " [١] .

استغلّ العرجي هذا العنصر الحيوي كأداة مهمة في بناء صوره ، باستعماله التشبيه المعهود أو التقليدي المتكوّن من المُشبّه والمُشبّه به المقترنين بأداتي التشبيه " الكاف ، كأنَّ " ، لربطهما ربطاً محكماً ، يكفل تقريب الطرف الأول (المُشبّه) من صورة الطرف الثاني (المُشبّه به) بالحديث المفصل عنه في قالب واحد مكوناً صورة متكاملة ، نحو قوله من [بحر البسيط]:

فِيْهِنَّ بَهْنَانَةٌ كَالشَّمْسِ إذْ طَلَعَتْ   تُصْبِي الحَلِيمَ بِدَلٍّ فَاخِرٍ حَسَنِ [٢]

الصورة التي أفصحت عنها الصياغة اللغوية لهذا التركيب الشعري صورة تشبيهية اشتملت على نظرة الشاعر إلى (الشَّمْسِ) نظرة جمالية من حيث الحسن، فأججت العلاقة التقليدية التي توارثها الشعراء منذ القدم في تشبيهاتهم لجمال المرأة ، وهي (الشَّمْسِ / الوجه) فتمخضت عن ذلك الفاعلية المعنوية للصورة ، ثم أومأت هذه الصورة إلى إحساس معين يكنه الشاعر تجاه (الشَّمْسِ / الوجه) ، وهنا يظهر المستوى النفسي للصورة ، وعمد العرجي إلى تقريب صورة المشبه (بَهْنَانَةٌ) من صورة المُشبّه به (الشَّمْسِ) عن طريق تحقيقه لعنصر التناسب بينهما ، فصورة الشَّمْسِ التي ملأت أفق السماء بنورها الساطع وجمالها الفتان ذكرته بصورة الشابة الطيبة النفس والأرج ، التي جلا نور وجهها الوضاح ظلمة الليل ، فاستولى على قلب الحَلِيمَ ، فحالة الانتشار لأشعة الشَّمْسِ استحضرها خيال الشاعر المبدع ، ليقارنها بانتشار الرائحة الزكية الجميلة المنبعثة من فم تلك الشابة لتستوعب أكبر حيّز مكاني ، فالهيأة واللون المشرق والانتشار ، هي أهم أوجه التماثل بين

---

[١] . عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي ، تحقيق د. طه الحاجري – د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٦ : ١٠ – ١١ .

[٢] : الديوان : ٤٠ .

ركني هذه العملية الإبداعية عن طريق " الكاف " التي ربطت التشبيه المرسل بجزئيه ، ومثل ذلك قوله من [بحر المنسرح] :

مَلِيحَـةُ الـدَّلِّ كَالْمَهَـاةِ ، لَهَـا لَـوْنٌ جَـلاَهُ النَّعِيمُ فَالْكِلَلُ [١]

يُشبّه العرجي فتاته من ناحية شكلها الجميل بـ (الْمَهَاةِ) التي عشقها العربي ، ووجد فيها خير ما يُصوّر حسن المرأة ، واعتدنا أن نراه يصف سعة عينيها بـ (الْمَهَاةِ) ، فهي كالمهاة في تكسرُّها وتثنيها وفي حركتها الرشيقة الطافحة بالأنوثة والليونة ، ليومئ الى حياة الراحة والاستقرار ، ثم الاقطان في الدار ، إذ إن هذه الفتاة المترفة محاطة بالخدام الذين يحرصون على رعايتها والتعهد بإدارة أعمالها .

وكما يبدو أن الشاعر لم يقف عند فن التشبيه فحسب لأداء صورته ، بل استعان بآخر يشاركه في الأهمية وهو (الكناية) ، وربما أدرك فيها القدرة على استيعاب تجربته ، إذ إنه أراد أن يكنّي عن عيشها المترف ، فهي لم تتعرض لحرّ الهاجرة فيشوب وجهها السواد أو السمرة في اللون ، ذلك أنها مستغنية عن العمل الذي تدركه بقية النساء ، فقال: (لَوْنٌ جَلاَهُ النَّعِيمُ فَالْكِلَلُ) في الشطر الثاني من بيته الشعري ، مشبهاً ما هو محسوس بنظيره ، محققاً الالتقاء بين عنصري العملية الأدبية .

وتأتي الأداة " كَأَنَّ " في صور العرجي التشبيهية مثل " الكاف " في كثرة الاستعمال ، وهو يُصوّر لنا هيأة ولون الحَلْيُ الذي تتزين به الحبيبة على نحرها التي تشبه النجوم ، فيعاين المنظر معاينة جمالية تمثلت في (البريق / الجمال) ، مسخراً الأداة " كَأَنَّ " لأداء ذلك قائلاً من [بحر السريع] :

كَأَنَّمَـا الحَلْـيُ عَلَـى نَحْرِهَـا نُجُومُ فَجْرٍ سَاطِعٍ أَبْلَجِ [٢]

شبّه الشاعر ما هو محسوس بمحسوس ، فصورة بريق الحَلْيُ ولمعانه على نحرها يحتل مساحته المكانية من ليل الشاعر عندما تبرز الحبيبة للقاء الحبيب ، فيلمحها من بعيد ، إذ إن الضوء المنبعث من هذه الحليّ يشبه النجوم التي تملأ

---

[١] . الديوان : ٦٤ .

[٢] . الديوان : ١٨ .

السماء في فجرٍ واضحٍ مشرقٍ ، فتشغل بقعة مكانية وزمانية من أفقها ، والعلاقة بين الحَلْيُ والنجوم علاقة جمالية نفسية تناسبية في آنٍ واحد ، وهنا تبرز وظيفة الصورة على المستويين الدلالي والمعنوي ، فانتشار الضوء المنبثق من الحَلْيُ في أرجاء المكان يتوازن بنسبة معينة مع انتشار النور الذي سلطته النجوم ، فعمَّ أرجاء السماء .

ونجد في وصف الشاعر لريق حبيبته في رائحته الطيبة بالمسك الذي غطاه العسل الأبيض الغليظ (١) في حلاوته صورة ابتكرها خيال العرجي ، إذ غالبا ما يصف الشاعر العربي ريق فتاته بالمسك والخمر ، أما تشبيه الشاعر هنا فغير مألوف لدينا ، وقد جمع بين حاستي الشم والتذوق قائلا من [بحر مجزوء الرجز]:

كَأَنَّمَــا رِيقَــتُ ُهُ مِسْكٌ عَلَيْـهِ ضَرَبُ (٢)

شدد الشاعر على المُشبّه عن طريق تفصيل صورته الحسية(رِيقَتُ ُهُ) ليقرّب صورة المُشبّه به الحسية (مِسْكٌ عَلَيْهِ ضَرَبُ) ، ليظهر العلاقة الحسية التي جمعت بينهما .

ويميل الشاعر إلى استعمال صيغة (المفعول المطلق) في صياغة أوصافه التشبيهية التي نحتها خياله ، وغدا هذا الاستعمال علامة بارزة في ديوانه عوضا عن أداة التشبيه .

يبدو أن طبيعة هذا التناول تضفي على صوره أفقا أرحب ومسحة جمالية تفوق ركونه لاستعمال أدوات التشبيه ، ثم تأكيد الحدث من قبل الشاعر بواسطة (المفعول المطلق) يشير إلى الموقف النفسي الذي يكنّه نحو هذه الصور ، كقوله (٣) من [بحر الكامل]:

خَرَجَتْ تَـأَطَّرُ فـي أَوَانِسَ كالـدُّمى وَالْمُـزْنُ يَبْـرُقُ بِالْعَشِـيِّ رَبَابُـهُ

يَمْشِـينَ مَشْـيَ الْعِـين فـي مُتَـأَنِقٍ مِنْ نَبْتِـهِ غَرِدِ الضَّحَاءِ ذُبَابُـهُ

---

(١). ينظر : لسان العرب – ابن منظور ، مادة (ضرب) : ١ : ٥٤٧ .

(٢) . الديوان : ١٠٢ .

(٣) . الديوان : ٢٧ .

رسم الشاعر هنا صورتين يتجسد فيهما جمال حبيبته ، الأولى اقتبسها من الموروث الشعري هي (المرأة المثال) حين شبه من معها بـ (الدُّمى) ، وصوّر لنا المرأة الحضرية مع صواحبها في روضة أنيقة ، فوصف في الصورة الثانية تثني الحبيبة في مشيها عندما خرجت معهن كالدمية في العشي ، ثم كنّى عن نزول المطر بقوله : (وَالْمُزْنُ يَبْرُقُ بِالْعَشِيِّ رَبَابُهُ) ليرمز إلى الخير والعطاء وخضرة الأرض ، فمشي تلك النسوة (مثل أو كـ) (مَشْيَ الْعِين) في رياض جميل أنيق منبت ، غرّد في وقت ارتفاع النهار (ذُبَابُهُ) ، ولم يأتِ بأحدى أدوات التشبيه البليغ هنا ، وإنما لجأ إلى تسخير صيغة المفعول المطلق ليكني عن دلالتها .

وقد يعمد العرجي إلى استعمال حرف التشبيه (الكاف + ما + الفعل الذي جاء في الشطر الأول من بيته) الدال على المُشبّه به في الشطر الثاني منه بعد أداة التشبيه مباشرة والدال على المُشبّه في هيأته كـ (التثني ، الانعطاف، القيام ، التمايل) وغيرها ، ليكسب البناء الفني لصوره الشعرية متانةً وقوةً وحسناً وقال من [بحر البسيط] :

يَقُمْنَ إِعْظَامَهَا يَنظُرْنَ مَا أَمَرَتْ   كَمَا تَقُومُ نَصارَى الرُّومِ لِلْوَثَنِ [١]

يشبه الشاعر عن الرفعة والسمو والاحترام التي شبّت عليها فتاته بقيام الخدام ينتظرن ما تصدره من أوامر احتراماً وتقديراً لها ، فيشبهها بقيام نَصارَى الرُّومِ للصنم بالفعلين (يَقُمْنَ ، تَقُومُ) + حرف التشبيه " الكاف " و " مَا " الزائدة، مما أسبغ على شعره عنصر الحركة .

تجاوز الشاعر استعماله لأدوات التشبيه المارة الذكر إلى أخرى تشاطرها في الدور الذي تؤديه في بناء الصورة الفنية كـ " مِثْل " ، ولكن بدرجة أقل من نظيراتها " الكاف ، كأَنَّ " ، نحو قوله من [بحر الرجز] :

تُرِيكَ وَحْفاً فَوْقَ جِيدٍ لَهَا   مِثْلَ رُكَامِ العِنَبِ المُدْمَجِ [٢]

---

[١]. الديوان : ٤١ .

[٢] . الديوان : ١٨ . وينظر: الديوان : ١٩ ، ١٥٨ . وردت لفظة (جِيِدٍ) كذا ، والصواب (جِيْدٍ) وهو غلط مطبعي .

حاول الشاعر أن يرسم لنا صورة شعر حبيبته الأسود الكثيف المتشابك وقد تدلى على جيدها كعنقود العنب الذي تراكمت وتشابكت حباته بعضها فوق بعض ، فالكثافة المكانية ، الحسن ، اللون ، وجه الشبه الذي جمع بين كلا الطرفين .

وقد تكون لفظة (التشبيه) بمعناها الصريح أداته في رسم صورته ، حيث يستعين بلفظة (يُشَبَّهُ) في تصوير مغنى الطلل الذي يقع على ارضٍ مرتفعةٍ من وادٍ منحدر في جبل بكتاب الخط قائلاً من [بحر الطويل]:

لِمَنْ طَلَلٌ بالنَّعْفِ نَعْفِ وَقِيرِ يُشَبَّهُ مَغْنَاهُ كِتَابَ زَبُورِ [(١)]

وتتم كثير من تشبيهات العرجي من غير أداة تشبيه ، إذ تكون محذوفة يقدرها المتلقي من خلال التركيب الأدبي ، نحو قوله [(٢)]من [بحر الوافر]:

وَعَيْنَا جُؤْذَرٍ خَرِقٍ ، وَثَغْرٌ كَمِثْلِ الأُقْحُوَانِ ، وَجِيدُ رِيمِ

حَنَا أَتْرَابُهَا دُونِي عَلَيْهَا حُنُوَّ العَائِدَاتِ عَلَى السَّقِيمِ

تتثال الصور في البيت الأول لتشكل بمجموعها صورة جميلة وضحت مقاييس جمال المرأة لديه ، وهو يتحدث عن فتنة حبيبته ، فجاء بصور محسوسة ، كان لحاسة البصر الدور المتميز والغالب في تحفيزها عقل الشاعر في حالة من اللاوعي الشعوري على حبكها بدقة وبراعة ، خلع عليها من أوصاف الطبيعة الساحرة ، فالعلاقة التي تربط بين عين الحبيبة وعين ولد البقرة الوحشي الدهش (جُؤْذَرٍ) السعة / الجمال ، أما (ثَغْرُها) و (الأُقْحُوَانِ) اللون / الصفاء ، فهو أبيض تشبه به الأسنان و(جيدها وجيد الغزال) طول العنق والبياض الناصع ، وهذه الصور من الموروث الشعري ، ثم يأتينا بصورة حضرية لطيفة مثلت عصره هي (حُنُوَّ) أتراب الحبيبة عليها كما تحنو الزائرات على المريض ، كناية عن العناق والحب ، كما نلاحظ أن أداة التشبيه " الكاف " كانت محذوفة في الصورة الأولى والثالثة من البيت الشعري ، وقام المفعول المطلق في الشطر الثاني من بيته

---

(١) . الديوان : ٧٥ .

(٢) . الديوان : ٩٨ .

الثاني (حُنُوَّ) مقام حرف التشبيه ، وهكذا كان التشبيه النمط الأساسي [1] في بناء صور العرجي المتنوعة بتنوع أنماطها التي حاكى في جانب منها واقعه البيئي محاكاة بعيدة عن التقريرية الفجة المملة ، فجدد وأبدع ، وابتكر في بعض منها ليشاكل أقرانه من الشعراء الذين حفظ لنا التاريخ دواوينهم الشعرية.

ب ـ الصورة الاستعارية [2] :

الاستعارة قناة الشاعر الثانية التي شاركت في إنشاء صوره لعذوبتها التي تروق النفس ، فهي أعمق أثراً وأكثر قدرةً على إثارة الخيال وإجبار المتلقي على التأمل والتفكير ، لتصوير المعاني الجديدة ، ثم إنها أقوى من التشبيه في تحويل

---

(1) . ينظر: الديوان : ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٣ ... الخ .

(2). وقد عرفها البلاغيون بقولهم : "..... وإنما الاستعارةُ ما أُكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها . وملاكُها تقريب الشَّبَه ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى ؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر ". الوساطة بين المتنبيّ وخصومه – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمَّد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د. ط ، د. ت : ٤١ ، وهي : " أن يستعار للشيء اسمُ غيرِهِ أو معنى سواه " . قواعد الشعر – ابو العباس احمد بن يحيى ثعلب امام اللغة والنحو والعربية (ت ٢٩١هـ) ، شرحه وعلق عليه محمَّد عبد المنعم خفاجي ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ١ ، ١٩٤٨ : ٤٧ . وينظر: البديع – عبد الله بن المعتز، دار الحكمة ، حلبوني – دمشق ، د. ط ، د. ت : ٢ ، والتِّبيانُ فِي عِلمِ المَعَانِي والبَديع وَالبَيَان – العلامّة شرف الدين حُسين بن محمَّد الطِيبّي (ت ٧٤٣هـ)، تحقيق د. هادي عطية مطر الهلالي ، مكتبة النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٨٧ : ٢٢٧ – ٢٥٩ ، والبديع في نقد الشعر – أسامة بن منقذ ، تحقيق احمد احمد حياوي – د. حامد عبد المجيد ، مصر ، د. ط ، ١٩٦٠ : ٤١ .

المعنوي إلى حسي بفعل إمكانياتها الكبيرة في جعل الأشياء المرئية أو المسموعة أو الملموسة أو المتذوقة ،تحرك في النفس الإنسانية شعوراً قوياً بجمال النص [1].

ومن خلال استقصاء ديوان العرجي ، ظهر لنا أن الصورة الاستعارية تأتي بعد الصورة التشبيهية من حيث تسخيرها في صوره ، إذ إنها تحتاج إلى كد الذهن ، والتمحيص العميق الدقيق للوصول إلى الغاية التي يتطلبها الإحساس العاطفي ، والاسلوب اللغوي والمعنوي وخاصة البعيدة منها عن الواقع ، وما نعرفه عن العرجي أنه شاعر مطبوع يصدر شعره بعفوية فهو بسيط وسلس ، ومن هنا كانت استعاراته قريبة من الحقيقة ، وهذا يتوافق مع تركيبته الشخصية ، فهو شاعر الحب والجمال ، شغلت أوصاف الحبيبة الجسدية التي عشقها عقله قبل قلبه منذ أن نظم أول بيتٍ شعريٍّ ، فكانت عنوانه الأزلي الذي انفرد به من بين سائر الفنون الشعرية التي ولج الشعراء الحديث عنها ، ونالت مكانها الطبيعي من سجلهم الأدبي بين ثنيات هذا الفن ، ذلك أنها ليست : " مجرد تغيير في المعنى ولكنها نسج له و " سخط " لمعالمه ، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد ...... " [2] ، ثم أنها : " .... مقارنة مستترة يكون فيها العنصر الثاني من الشيئين اللذين تجري بينهما المقارنة مصانا ...... هي جزء عضوي من المستودع الفني للوسائل والأجهزة . وإحدى الصفات المتميزة للصورة الفنية هي معيارها الجمالي ..." [3] ، لأَنَّها تجسد الأشياء المعنوية وتبرزها في كيان مادي ملموس ، ثم تعمل على تشخيص الجماد

---

[1]. ينظر: البلاغة العربية – د. ناصر الحلاوي – د. محمد طالب الزوبعي ، دار الحكمة للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٧ : ٧٢ . شرط أن يليق به . ينظر فقه اللغة وسرُّ العربية – أبو منصور الثعالبي ، تحقيق مصطفى السقا – ابراهيم الابياري – عبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ١ ، ١٩٣٨ : ٣٨٩ .

[2]. نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل : ٣٦٠ .

[3]. الصورة الفنية – ميخائيل اوفسيانيكوف ، ترجمة د. علي عبد الأمير ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٦ ، س١٩ ، ١٩٩٤ : ٥١ .

وتبعث الحياة فيه ، وتمنحه الحركة بشتّى مظاهرها ، وهذا ما يريده الشاعر في صوره [١] ، فيقول من [بحر المنسرح]:

قَدْ لاَحَ شَـيْبُ القَـذَالِ فَاشْـتَعَلاَ   مِنْكَ وَبَانَ الشَّبَابُ فَاحْتَمَلاَ [٢]

الاستعارة هنا تقليدية ـ لا أثر للابتكار فيها ، وبدا الأثر القرآني واضحاً في نسجها [٣] – فقد استعار لفظة (الاشتعال) وهي تختص بالنار للرأس ، حيث انتشر الشيب في رأسه ، فأصاب الجزء الذي يقع بين الأذنين من مؤخرته ، ثم أخذ يمتد ليحتل بقية أجزائه مثل النار تنال من الأشياء المحترقة جزءا جزءا ، لتصبح عبارة عن حفنة رمادٍ ، كما هو الحال في شعر الشاعر الذي أصبح عبارة عن ورقة بيضاء لا أثر للسواد فيه ، إذ نال الدهر منه ما ناله ، ولم يعد ذلك الفتى العابث المحظوظ بوسامته ، فتعلقت به النساء وعانت من حبه ، أما الآن فأنه لم يعد مقبولاً من قبلهن ، فملامح الكبر جلية فيه .

ويستعير العرجي (عَيْنَـيْ) ولد البقرة الوحشية الجميلة الواسعة لحبيبته ، لطبيعة التقارب الحاصل بينهما من حيث (السعة ، اللون الأسود ، الجمال) ، وهي استعارة مكنية في قوله من [بحر مجزوء الرجز]:

يُـــــدِيرُ عَيْنَـــــيْ جُـــــؤْذَرٍ   يَحْنُــو عَلَيْــهِ رَبْــرَبُ [٤]

فالعرب دائماً ما تلجأ إلى استعارة عين الجؤذر والشادن وهم يتغزلون بعيون محبوباتهم [٥] ، وصورة الناقة الحانية على طفلها الحديث الولادة ، من الصور التي وردت في شعر العرجي ليكني بها عن العناق قائلاً من[بحر السريع]:

---

[١]. ينظر : البلاغة والتطبيق – د. احمد مطلوب – د. كامل حسن الصغير : ٣٥٦ .

[٢]. الديوان : ٧٩ .

[٣]. قال تعالى في محكم كتابه العزيز : " قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا " سورة مريم : ١٦ : ٣ .

[٤]. الديوان : ١٠١ .

[٥]. ينظر : دلالة العين (حاسة البصر) الموضوعية والفنية في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام – دلال هاشم الكناني ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ : ١٣٥ – ١٣٧ .

يَـأْوِي إِلـىَ أَدْمَـاءَ مِـنْ حُبَّـهِ   تَحْنُـو عَلَيْـه رَائِمٌ ، عَوْهَجِ [١]

غايـة مـا يرجـوه الشـاعر مـن الحبيبـة الحـب والحنـان والرعايـة ، فجـاء بهـذه الصورة الجميلة المفعمة بعاطفة الحبّ الجياشة .

وتشـترك الفنـون المجازيـة (الاسـتعارة والتشـبيه) فـي خلـق صـورة جميلـة ، تناولت مشهد تساقط الدمع من عيني معشوقته مثنى مثنى ، باستعارة صورة تساقط الدر من قلادتين ، بالحبل الذي يقرب به البعيران ، لتكون أبلغ في التعبير عن حالة الحزن ، في قوله من [بحر البسيط]:

كَأَنَّهَـا حِـينَ جَـادَ الْمَاقِيَـانِ بِهَـا   دُرٌ تَسَاقَطَ مِنْ سِمْطَينِ في قَرَنِ [٢]

واستعار البئر الجرور لوصف السحاب الممتلئ بالماء في سياق جميل ، قائلاً من [بحر الطويل]:

وَأَسْحَمُ رَجَّافٌ مِنَ الدَّلْوِ مُرْزِمٌ   جَـرُوْرٌ إِذَا مَـا رَجَّـهُ الرَّعْدُ مُمْطِرُ [٣]

ويجد الباحث في شعر العرجي (التشخيص) متألقاً في استعاراته ، مضفياً علـى الجمـاد مـا هـو إنسـاني بحـت ليعطـي للـنص صـبغة جميلـة ، وهـذا مـن طبيعـة الاستعارة فـي العصـر الأمـوي ، ويوضـح ذلـك يوسـف حسين بكـار وهـو يتحـدث عن الصـور التـي شـاعت فـي غـزل هـذا العصـر بقولـه : " ... ومـن الصـور التـي شـاعت كثيراً في غزل القرن الثاني ما يعتمد على الاستعارة أو ما قد نعده توسعاً في مفهومها ، وهو ما عرف أو يعرف بالتشخيص الذي يلجأ فيه الشاعر إلى بث الحركة والحياة فـي غيـر الأحيـاء مَاديّاً كـان أم معنويـاً - لسـنا نـدعي أن هـذا النـوع وجـد فـي القـرن الثـاني ، ومـن ابتكـار شـعرائه مـا دام يعتمـد علـى الاسـتعارة ، لأن الشـعراء جـاءوا بالاستعارات الكثيرة قبل هذا التاريخ ... " [٤] ، نحو قول الشاعر من [بحر الخفيف] :

---

[١]. الديوان : ١٨ .

[٢]. الديوان : ٤٢ .

[٣] . الديوان : ٩٠ .

[٤] . اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري : ٤٣٥ .

بَـرَّدَ النَّــارَ عَـنْهُمُ حِـينَ فَـارَتْ   تَرتَجِـي أَكْلَهُـمْ وَأَحَمْـى حِمَاهَا [١]

أسبغ العرجي على ما هو جامد الحركة ، فشخص (النَّارَ) بإعطائه إياها صفةً اختص بها الإنسان هي (الأكل) ، ومن طبيعة النار أن تلتهم كل ما تناله من الأشياء فتحترق ، كالإنسان الجائع يأكل كل ما بين يديه وناظريه من طعام ، والنَّار تحب حرق ما تراه أمامها من الأشياء لتزيد من تأججها ، ولا تهدأ حتى تبلغ أوجها ، وكأن لها فماً وقد وفّق الشاعر في ذلك .

ومنح العرجي خلاخل حبيبته سمة الصمت بقوله من [بحر الكامل]:

مِثْلَ النِّعَاجِ يَمِسْنَ فِي قَصَبِ   وَدَمَـالِجٍ وَخَلاخِـلٍ خُـرِسِ [٢]

أراد أن يُكنّي عن امتلاء ساقي ومعصمي حبيبته واكتنازهما بجعلها خرساء لا تسمع لها صوتاً عندما تتحرك، مع علمه بأن هذه الصفة متعلقة بالإنسان فأبدع ، إذ لو قال بأنها ممتلئة ومكتنزة لحماً لم يكن لبيته من حسن الوقع وحلاوته مثلما نراه في إتيانه بالاستعارة المكنية .

ويجعل الشاعر للسحاب (هَيْدَبٌ) يكني به عن المطر الغزير في صورة إبداعية قائلا من [بحر الطويل] :

وَكُـلُّ هَـزِيمِ الرَّعْدِ جَـوْنٍ مُجَلْجِلٍ   لَهُ هَيْدَبٌ دَانٍ مِنَ الأَرْضِ هَاطِلِ[٣]

ويعمد الشاعر إلى توسيع استعاراته من خلال التشخيص ، فيعطي حيوان (الدُلْدُلِ) سلطة قيادة المؤمنين وهم يؤدون مناسكهم،فهو إمَامَهُمْ في إطار ساحرٍ قائلاً من [بحر الطويل] :

وَكَيْفَ يُزَكَّى حَجُّ مَنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ   إِمَامٌ لَدَى تَجْمِبرِهِ غَيْرُ دُلْدُلِ [٤]

إن مثل هذه المسؤولية تحتم على من يتولاها أن تتوافر فيه مقومات معينة كقوة الشخصية ، الشجاعة ، الحلم ، الثقافة المتنوعة في ميدان الحياة ، اختصت به دون سواه ، لكن خيال الشاعر هو الذي دفعه إلى تفجير صورة إبداعية كهذه ،

---

[١] . الديوان : ٥٤ . وردت لفظة (وَأَحَمْى) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (وَأَحْمَى) وهو غلط مطبعي .

[٢]. الديوان : ١٤٩ .

[٣] . الديوان : ٢١ .

[٤] . ذيل الديوان : ١٨٩ . وردت لفظة (تَجْمبِرِهِ) في ديوان العرجي كذا والصواب (تَجْميرِهِ) وهو غلط مطبعي .

وربما أشار بذلك إلى قضية سياسية ، جسدت الظلم والفساد في عصره ، وتولي المناصب الحساسة في السلطة من قبل أشخاص غير مؤهلين لها، بينما أبعد من هم أحق بها عن إدارتها ، ومنهم العرجي ، إذ كان المنصب السياسي في السلطة الأموية حلماً راوده كما بينا في الصفحات السابقة ، إذ توافرت فيه كافة الامتيازات التي تهيئه لنيله ، فعكس لنا صورتي القوة في (القيادة) ، واستعارها لحيوان (الدُلْدُلِ) في ثنائية أزلية (القوة / الضعف) . فقد شبه الشاعر ابن هشام بحيوان الدُلْدُلِ الذي لا يخرج من جحره إلا ليلاً لأنه ماجن طلباً للتمتع واللهو من خلال هذه الاستعارة .

نستشف من ذلك أن صور العرجي الاستعارية صور بسيطة [١] ، لأنه شاعر الحب ، يصف كل ما تقع عليه عينيه من مظاهر جمال الحبيبة المادية ، من الجزء إلى الكل ، ومن الخاص إلى العام ، فلا يحتاج المتلقي إلى جهود مضنية لمعرفتها ، لأنها ليست عائمة في أجواء الإغراق والتعقيد .

ج – الصورة الكنائية :

رمز الشاعر بالصورة الكنائية إلى مواطن حسن حبيبته الجسدية ومغامراته العاطفية معها . وقد حدَّها البلاغيون القدامى بقولهم : " هي أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع " [٢]، وقال أبو علي بن المظفر الحاتمي : " وهو أن تكني العربُ بالشيء عن غيره ، على طريق الاتساع " [٣] .

ويمكن أن نصنف صورة المرأة في نماذجه الكنائية إلى صنفين هما :

---

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٨ ، ١٢٥ ، ١٢٣ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩٢... الخ .

(٢) . نقد الشعر – أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت : ١٥٥ . وينظر : خزانة الأدب وغاية الارب – الشيخ تقي الدين الحموي،بيروت–لبنان،ط ١، ٨٧ ١٩ :٢ : ٢٦٣ .

(٣) . حلية المحاضرة في صناعة الشعر : ٢ : ١١ . وينظر: أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة – د. محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد– العراق ، د. ط ، د. ت : ١١٠ .

١. **المرأة المثال** : وقد اقتبس صورها من الموروث الشعري فهي: حوراء ، دمية، صفراء ، فاترة الطرف .

٢. **المرأة الحجازية المتمدنة** : وقد اقتبس صورها من واقع بيئته وأوصافها كما يأتي :

ممتلئة الساقين والمعصم ، غضيضة الطرف ، دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، متقاربة الخطوات ، ممتلئة العجيزة ، مملوءة المقل ، حواء المدامع، اسيلة مجرى الدمع ، ناهدة الثدي ، غرثي الوشاح ، خرائد ، محصنة ، مضطخمة الحشا ، لا تكشف عنها الحجب ، عطوفة ، لاهية ، كعود البان أو غصن الغضا ، شعر اسود طويل وارد ، حسنة الأنف ، نقية الأسنان مستوية ، طيبة النفس ، ناصعة البياض ، طويلة العنق .

وأحيانا يعمد إلى الجمع بين كلا النموذجين في صوره البيانية ، ليجعلنا أمام صورتين مختلفتين ، واسبغ العرجي على صوره الكنائية صبغة متميزة ، إذ سخّر تراكيب معينة تم من خلالها إظهار تمثال جمال المرأة الجسدي لديه منها : (خَرَوسٍ حِجْلُهُ ، كَشْحٍ هَضِيمِ ، غضيض الطرف ، خلخالها مشبع ودملجها ، قلق موشحها ، رود الشباب ، قَطُوفُ مشيها) وغيرها [١]، نحو قوله من [بحر الوافر]:

خَـرَوسٍ حِجْلُـهُ وَيَجـوُلُ مِنْـهُ وِشَاحَاهُ عَلَى كَشْحٍ هَضِيمِ [٢]

يقدّم الشاعر في هذا البيت صورة غزلية إبداعية ، صوّرت مظاهر إعجابه بجسد حبيبته المتناسق ، من حيث أنها ممتلئة الساقين ، دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، وقد غلبت الحسية على أوصافه ، ومحسوس + محسوس + محسوس = إبداع فني .

وقال أيضاً [٣]من [بحر الطويل]:

---

[١] . لقد سبق أن أشرنا إلى جملة من التراكيب التي استعملها الشاعر في وصف جسد حبيبته في موطن حديثنا عن معجمه الشعري في الفصل الأول من رسالتنا . ينظر : - .

[٢] . الديوان : ١٠٠ .

[٣] . الديوان : ١١٩ .

بِحُورٍ كَأَمْثَالِ الْدُّمَى قُطُفِ الخُطَا لَهَوْنَ ، وَهُنَّ المُحْصَنَاتُ الخَرَائِدُ
أَمِنَّ العُيُونَ الرَّامِقاتِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُنَّ بِهِ عَيْنٌ سِوَى الصُّبْحِ ذَائِدُ
فَبِتُّ صَرِيعاً بَيْنَهُنَّ كَأَنَّنِي أَخُو سَقَمٍ تَحْنُو عَلَيْهِ العَوَائِدُ

نلمح في صورة العرجي الإبداعية أعلاه ، نموذجين لصورة المرأة التي افتتن بها (المرأة المثال " الْدُّمَى " / الموروث الشعري) + (المرأة الحجازية الحضرية " الكريمة المخدرة كاللؤلؤ المكنون " / البيئة المتمدنة) = إبداع فني ، في لوحة وصف فيها ليلة سمر مع مجموعة من النساء الفاتنات اللاهيات المتقاربات الخطو ، يتبادلون الحديث فيها بعد أن أَمِنوا غفلة الرقباء حتى الصباح، فبات بأحسن حال ، إذ أمضى الليل كله صريع حبهن ، وشبّه حُنُّوهنُّ عليه بحنوِ الزائرات على المريض كناية عن العناق ، وعمد إلى استعمال جمل أو عبارات محددة ، ليحقق هذه الصورة الكنائية هي : قُطُفِ الخُطَا (متقاربات الخطو) ، العُيُونَ الرَّامِقاتِ (الرقباء) ، أَخُو سَقَمٍ تَحْنُو عَلَيْهِ العَوَائِدُ (العناق ، الحب ، الحنان) .

ويُكنّي العرجي عن المصائب والهموم بعبارة تقليدية هي (بَنَاتَ فَؤَادِهَا) بقوله من [بحر الكامل]:

يُثْنِي بَنَاتَ فُؤَادِهَا رَشَأٌ طَفْلٌ تَخَّونَ مَشْيَهُ فَتْرُ [1]

ويتغزل الشاعر بفتاته الحسناء ، حيث تتوافر فيها مقومات الجمال التي أحبها ، وتتزاحم الصور الكنائية عليه ، فيقول من [بحر الكامل]:

شخص غضيض الطرف مضطم الحشا عبل المدملج مشبع خلخاله [2]

ومثله أيضا ، قوله من [بحر مجزوء الرجز]:

رَخْصٌ غَضِيضُ الطَّرْفِ لاَ تُكْشَفُ عَنْهُ الحُجُبُ [3]

إن حياء المرأة العربية ، وضمور بطنها ، وامتلاء معصميها وساقيها المكتنزة لحماً وترفها ، فلا أثر لصوت الحلي (الخلخال ، السوار) التي تتزين بها ، أوصاف طالما أحبها الرجل العربي في جاهليته ، والمراحل التي أعقبتها فوشحت

---

[1]. الديوان : ٤٣ . وردت لفظة (تَخَّونَ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (تَخَوَّنَ) .

[2]. الديوان : ٧٠ .

[3]. الديوان : ١٠١ .

قصائده في كل حقبة بطابعها الخاص ، والعرجي حين لجأ إلى تكرار مثل هذه الصفات الجسدية ، منحها طابعاً يتميز بالخصوصية ، نلمح فيها روح الجدة ، وكأنها لم تستعمل من قبل ، وهذا متأتٍ من طريقة الشاعر المبدعة في طرحها . ويُكنّي الشاعر عن ترف محبوبته فينعتها بالصفرة ، في قوله من [بحر البسيط] :

مِنْ كُلِّ صَفْرَاءَ مِثْلِ الرِّيمِ خَرْعَبَةٍ فِي نَاصِعِ اللَّوْنِ تَحْتَ الرَّيْطِ كَاللَّبَنِ [1]

وهذه الصفرة التي لمحناها في لون بشرة الحبيبة، دلت على طول مكثها في مكانٍ لا تتعرض فيه لأشعة الشمس الحارقة ، وتضمخها بالطيب ، فهي شابة لينة ناصعة البياض .

ويصور العرجي مشهداً مؤثراً إبداعياً ، يُكنّي فيه عن جريان الدموع على خدود مجموعة من النساء بغزارة بالدلو الممتلئ بالماء ، فامتلأت به السواقي قائلاً من [بحر الوافر] :

(كَأَنَّ عَلَى الخُدُودِ- وَهُنَّ شُعْثٌ- سِجَالَ المَاءِ يُبْعَثُ فِي السَّوَاقِي) [2]

ويجد الشاعر في تمايل الحبيبة أو تثنيها في مسيرها أبلغ ما يمكن أن يعبر عن (امتلاء جسدها ، تقارب خطواتها أي تباطؤ مشيها ، دلالها ، ترفها) ، فيقول مصوّراً ذلك في صورةٍ إبداعية من [بحر الطويل] :

كَعَابٌ إِذَا قَامَتْ قَلِيلاً تَأَوَّدَتْ كَمَشْيِ الْحَسِيرِ مُكْرَهاً وَهْوَ مُزْحَفُ [3]

ثم يصفها بامتلاء أرادفها ودقة خصرها قائلاً من [بحر الطويل] :

مِنَ الْبِيضِ إِمَّا مَا يُوَارِي إِزَارُهَا فَفَقْمٌ ، وَإِمَّا مَا عَلاَهُ فَمُرْهَفُ
كَغُصْنِ الْغَضَا فَوْقَ الْنَقَا نَفَحَتْ لَهُ جَنُوبٌ تُكَفِّى فَرْعُهُ وَهْوَ مُشْرِفُ

---

(١). الديوان : ٤٠ .

(٢) . الديوان : ١٣٦ .

(٣) . الديوان : ١٥٧ .

يشبهها بغصنٍ في مكانٍ مرتفعٍ هبّت عليه ريحٌ جعلتهُ يتمايل يميناً وشمالاً ، ليكني عن دقة الخصر ، وهذه الصورة كثيراً ما يوظفها الشاعر عند الحديث عن خصر المحبوبة وانعطافها أثناء السير وتقارب خطواتها [١] .

كنايات الشاعر في ضوء الأمثلة أعلاه أقرب إلى الواقعية ، بعيدة عن أجواء الغموض والتعميه ، حسية ارتبطت بالحب ارتباطاً مميزاً [٢] .

د ـ الصورة المجازية :

تتشكل الصورة الشعرية بفعل عناصر متعددة ، يعد الدكتور أحمد المطلوب المجاز أهمها ، لأنه " القدرة التي يظهرها الشاعر في التعبير عن صوره ، وقد يُحكم عليه بهذا الفن " [٣] ، إذ إن " المجاز فن قديم عرفه المتقدمون فاستعملوه في كلامهم بعد أن تطورت اللغة وأصبحت ألفاظها الوضعية تضيق بالمعاني الجديدة " [٤] .

ولكن الذي يلفت الانتباه أنه مع كل تلك الأهمية للمجاز في انبثاق الصور وإعطاء الشاعر حرية كبيرة في التلاعب بالألفاظ بما ينفع المقام الذي تذكر فيه ، كان دوره في بناء صور العرجي أقل من التشبيه ، الكناية ، الاستعارة التي عامت على بحره الشديد العمق والشاسع في مساحته ، فغذّى عقولنا بمعرفة كنوزه التي جهلناها قبل أن نغوص في أعماقه ، لسبر جانب من أسراره الخفية ، وربما كانت الفنون الثلاثة أعلاه أبلغ وأكثر إمكانية في إيصال الفكرة التي يريد الشاعر طرحها لقرائه ، فتتماشى مع طبيعته التكوينية التي جُبلَ عليها في نظرته للأشياء ، فمال إلى استعمالها على هذا النحو .

---

[١] . الديوان : ١٥٧ . وينظر : ٤١ ، ١٠٦ ، ١٢٩ .

[٢] . ينظر : الديوان : ٨ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ... الخ .

[٣]. فصول في الشعر : ١٦٩ . وينظر : أيضا كتابه البلاغة عند الجاحظ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د . ط ، ١٩٨٣ : ٨٥ . فقد تكررت وجهة نظره في المجاز باعتباره أهم وسيلة يستعملها المتكلم وتحديداً (الشاعر) في كلامه ليعبر عن تجاربه الذاتية .

[٤]. البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع – د. أحمد مطلوب، مطابع دار الكتب، ط١، ١٩٨٠: ١٩٧ .

وقد اتبع من هم في عصره في استعماله للمجاز ، إذ إن معظم شعراء العصر الأموي ، ولجوا في هذا الباب ، فالانتقال الذي يهيئه المجاز يذهب بذهن السامع إلى آفاق جديدة رحبة ، وصوره الرائعة ، ومشاهده المتناسقة لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي ، وهذا بدوره يعني النهوض بتجديد وتطوير اللغة ، وبالتالي يتعرض ذهن السامع إلى معان متعددة ، فالمجاز ينقله من المعنى الأصلي إلى آخر فرضه السياق ، ويفسر لنا حقبة التطور التي عاشتها اللغة في انعطافة من انعطافات مسيرتها مجاراةً للتطور الذي حصل بدلالة الألفاظ ، فيوضح لنا شمولية اللفظ العربي وليونته في الاستعمال ، وهنا تكمن القيمة الفنية للمجاز [1] ، فهو " دلالة اللفظ على غير ما وضع له في أصل اللغة " [2] .

فقال مصوراً شدة تعلقه بحبيبته من [بحر الكامل] :

مَا يُذْكَرُ اسْمُكِ فِي حَدِيثٍ عَارِضٍ إِلاّ اسْتَخَفَّ لَهُ الْفُؤَادُ فَطَارَا [3]

يعتمد هذا البيت على (مَا) في بداية صدره ، و(إِلاَّ) في بداية عجزه لتحقيق الشعرية " مَا يُذْكَرُ اسْمُكِ.......... إلاّ اسْتَخَفَّ ...." .

وقد ذهب الشاعر إلى إقامة علاقة جميلة بين ذكر اسم الحبيبة وطيران القلب ، وهذا يشير إشارة واضحة إلى هيام العرجي في رسم الصورة التي تمور بالحركة والحياة ، والتناغم الكبير بين الألفاظ المعبّر بها عن التجربة ، وصيغة الألفاظ نفسها ، ولا أرى في شعر العرجي ما هو مقحم على التجربة ، سواء منها ما يخص الحروف أو أدوات التعبير الأخرى .

ثم توافر في السياق الشعري ثنائية (الإثارة / الاستجابة) ، مثلّ ذكر اسم الحبيبة الركن الأول منها ثم طيران الفؤاد الثاني ، إذ إن لكل فعلٍ ردّ فعلٍ ، فأحلّ الشاعر الوظيفة المجازية محلّ الرئيسة للفؤاد .

وقال أيضاً [4]من [بحر الوافر]:

---

[1]. ينظر : الصورة الأدبية في الشعر الأموي – محمد حسين الصغير : ٣٨ .

[2]. البلاغة العربية – د. ناصر حلاوي – د. طالب محمد الزوبعي : ٤٣ .

[3]. الديوان : ٦٧ .

[4]. الديوان : ١٣٥ .

فَلَمَّا أَنْ رَأَيْتُ الْمُكْثَ عَجْزَاً وَأَنّ عُلَيَّ فِي سِفْرٍ مَسَارَا
وَأَنَّ الْحَيَّ مَا عَجِلُوا بِبَيْنٍ وَتَرْكِ بِلادِنَا ، إلاّ ضِرَارَا
ثَوَى جَسَدِي ، وَشَيَّعَهُمْ فُؤَادِي وَعَيْنِي مَا تَجِفُّ لَهُمْ غِزَارَا

بعد أن تراكمت في ذهن الشاعر سلسلة من المشاهدات الواقعية التي اختزنتها ذاكرته ، وهي رؤية حبيبته (عُلَيَّةَ) وأهلها الذين شرعوا بالرحيل وترك بلادهم ، لحاجةٍ ملحة ، وإن بقاءه صامتاً عجز واستسلام ، دفعه خياله المُحلّق المُبدع أن يسوق لنا صورةً مأساوية تعبّر عن مكنون نفسه ، وهو يشهد مسير (عُلَيَّةَ) ، إذ اعتبر ذاته الوطن الذي تسكن فيه المحبوبة ، وتخيّل نفسه حينَ أبصرَ الحبيبة وقومها يسيرون مغادرين ديارهم إلى مكانٍ آخر ، أن فؤاده خرج معه ليودعهم ويبلغهم منازلهم لأن بعده عن فتاته كان بمثابة الموت له ، فتأبى عينيه أن تتوقف عن ذرف دموعها ، حتى أنك لتخالها مطراً غزيراً لشدة ألمه ، فشخّصَ العرجي فؤاده ، لينقلنا إلى ميادين رحبة بهذا التعبير المجازي الذي وظفه هنا ، ليكون المشهد مؤثراً بليغاً في إيصال المعنى للمتلقي .

ويبدو الحَلْيُ على " نَحْرِ أَسْمَاءَ " مبتهجاً لبريقه وحسنه ، فخيال الشاعر أباح له أن يجعل من الحَلْيُ شخصاً فرحاً في إطار إبداعي جميل في قوله من [بحر البسيط] :

كَأَنَّمَا فَوْقَهُ وَالحَلْيُ مُبْتَهِجٌ جَمْرٌ بِظَلْمَاءَ فَوقَ الجَيْبِ مَنْشُورُ (١)
(١)

وقال أيضاً من [بحر الطويل]:

فَوَاللهِ مَا إِنْ أَفْتَحُ الدَّهْرَ بَابَهُ مِنَ القَوْلِ إلاَّ رَدَّنِي ثُمَّ أَغْلَقَا (٢)

كما نرى ، جعل الشاعر للدهر باباً تفتتح وتغلق ، ليكني عن إصرار قلبه على الحب ، في سياق مجازي رقيق جميل ، لأن الصورة ليست اللفظ فقط ، وبالعكس المعنى ، وإنما هي : " عبارة عن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي . والحصيلة الناجمة عن اقترانهما ، فهي في غيرهما منفصلين ، وهي

(١). الديوان : ١٠٥ .
(٢). الديوان : ١٦٦ .

امتداد لهما مجتمعتين ، فليست هي اللفظ بمفرده شكلا فارغا رنانا ، ولا المعنى بذاته مضمونا ذهنيا مجردا ، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما والتي تتقوم بها شخصية النص الأدبي ، وتتميز عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس وانفعالات قد لا يوحي بها ظاهر اللفظ ، ولا يحققها مجرد المعنى ، ولكنها مزيج بين دلالة اللفظ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي ، أو تميّز نصٍ عن نصٍ، بما تضيفه صياغة الشكل في علاقاتها الاستعارية ، وما تمليه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه ..... فالصورة أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون بما لها من مميزات ، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلا " [١].

نورد الآن جدولين إحصائيين نوضح فيهما نسبة شيوع أدوات التشبيه وعناصر الصورة البيانية في ديوان الشاعر .

الجدول رقم (٤)

ت	الأداة	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	الكاف	٣١	٤	١١٤	٤٧
٢	كَأَنَّ	٢٧	١	٥٣	٢٢
٣	مثل	٢٠	٢	٢٩	١٢
٤	صيغة المفعول المطلق	١٢	–	٢١	٩
٥	تخال	٣	–	٣	٢
٦	تكاد	٢	–	٢	١
٧	يُشَبَّهُ	١	–	١	١
٨	تحسب	١	–	١	١
المجموع	٨	٩٧	٧	٢٢٤	١٠٠

[١] . الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية – د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد للنشر ، د. ط ، ١٩٨١ : ٣٧ .

الجدول رقم (٥)

ت	عناصر الصورة البيانية	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	التشبيه	٦٩	٢٠	٢١٠	٧١
٢	الكناية	٤٢	٩	١٦٤	٥٥
٣	الاستعارة	٣٧	٥	٦٩	٢٣
٤	المجاز	٢٦	٨	٥٦	١٩
المجموع	٤	١٧٤	٤٢	٤٩٩	١٠٠

نستنتج من الجدولين (٤ ، ٥) أن التشبيه كان أداة الشاعر الأساسية في بناء صوره الشعرية ليحقق عنصر التناسب بين المشبه والمشبه به ، وهذا ما يتناسب مع طبيعة موضوع الشاعر ومن ثم تأتي الفنون البلاغية الأخرى (الكناية ، والاستعارة ، والمجاز) من حيث الأهمية في بناء صور العرجي والشيوع في ديوانه ، وهذا ما يماشي طبيعة شعر العرجي المتسمة بالبساطة والوضوح .

الصورة الحقيقية :

ونعني بالحقيقية : " كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع– وإن شئت قلت : في مواضعه – وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة " [1]، فلا يدخل الخيال في خلقها ، وإنما هي مناظر أو مشاهد واقعية احب الشاعر أن يصورها لنا كما هي دون أن يتلاعب بها ويعيد تشكيلها من جديد وفي ذلك دلالة نفسية نحو قوله من [بحر الطويل] :

[1] . أسرار البلاغة في علم البيان – الإمام عبد القادر الجرجاني : ٣٠٣ .

عَرَفَتْ مَكَّةُ الحَرَامُ قُصَيّاً وَقُصَيٌّ قُرَيْشَ إِذْ بَوَّاهَا [1]

وكذلك قوله مصورا مجيء الحجاج إلى مسجد في (مِنَىً) بعد إفاضتهم من عرفات ، ومناظر رمي الجمار والذبح :

وَمَوَاقِفٌ بِالمَشْعَرَيْنِ لَهَا وَمَنَاظِرُ الجَمَرَاتِ والنَّحْرِ [2]

وكذلك قوله :

يَا دَارَ عَاتِكَةَ الَّتي بِالأَزْهَرِ أَوْ فَوْقَهُ بِقِفَا الكَثِيبِ الأَحْمَرِ [3]

---

[1] . الديوان : ٥٤ . وردت لفظة (الحَرَامُ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (الحَرَامِ) . إذ تمثل (مكة) إلى وجود الكعبة الشريفة فيها تمثل موقعاً تجارياً مهماً كونها تقع في منتصف الطريق بين اليمن والشام في وادي غير ذي زرع ، وتشرف على الجبال . ينظر : معجم البلدان – للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ط ، ١٩٥٧ : ٥ : ١٨٧ .

[2] . ذيل الديوان : ١٨٤ .

[3] . ذيل الديوان : ١٧٧ .

المبحث الثاني

أنماط الصورة

الصورة البسيطة والمركبة :

حرص العرجي على أن يقع هذا النوع من الصور في شعره ، إذ وجدنا صوراً بسيطة سهلة محددة الأجزاء واضحة ، يقوم عنصر واحد من العناصر الأدبية في تشكيلها ، مقتصرة عليه كـ (التشبيه أو الاستعارة) فهي : " تشمل تصويراً جزئياً لمعنى محدد ويتم تشكيلها باستعمال وسيلة واحدة أو أكثر من الوسائل البلاغية أو النفسية ... " [١]. وتحتوي الصورة المفردة على ركنين هما (المُشبَّه / المُشبَّه به) ، أما (وجه الشبه) غير مصرح به نستنتجه من السياق العام للنص الأدبي ، كقوله من [بحر البسيط] :

فَالْوَرْدُ وَجْنَتُهَا وَالخَمْرُ رِيقَتُهَا، وَضَوْءُ بَهْجَتِهَا أَضْوَا مِنَ القَمَرِ [٢]

سخّر الشاعر تشبيه القلب في هذه الصورة النابضة بالحياة ، فأخذ الشاعر من الْوَرْدِ (حمرته) وَالخَمْرِ (طعمه / قوة تأثيره) والقَمَرِ (نوره / جماله / الاستدارة) ليصف وجنتي محبوبته وريقها وضوء بهجتها ، ليربط بين المُشبَّه والمُشبَّه به ، في سياق مترابط في ألفاظه ومعانيه .

وقال أيضاً من [بحر الطويل]:

وَثَغْرٌ عَلَيْهِ الظَّلْمُ يَجْرِي كَأَنَّهُ إِذَا ابْتَسمَتْ مِنْ كَثْرَةِ المَاءِ يَنْطفُ [٣]

إن لشدة صفاء وبريق أسنان حبيبته تخال ماء أسنانها يسيل او يندى اذا ابتسمت كناية عن شدة بريق وصفاء أسنانها .

وترد في ديوانه أيضا صورة مركبة من مجموعة من الصور البسيطة المفردة الجزئية ، التي تلاحمت مع بعضها بخلاف الأولى ، فهي متعددة العناصر والأجزاء

---

[١] . بناء القصيدة الفني في النقد العربية القديم والمعاصر – مرشد الزبيدي : ٤٧ .

[2] . ذيل الديوان : ١٨٢ .

[3] . الديوان : ١٥٨ .

، لا تقتصر على أداة تعبيرية واحدة بل تشترك في إنشائها أكثر من وسيلة ، نحو قوله من [بحر الوافر]:

رَوَائِمَ لِي عَكَفْنَ عَلَيَّ لَيْلاً عُكُوفَ العُوذِ قَدْ رَئِمَتْ جَنِينَا [١]

الصورة هنا تشبيهية كنائية جديدة ، رام من ورائها الإيماء إلى العناق والتقبيل عن طريق تحقيق التناسب بين كلا الطرفين (المحبوبة/المُشبَّه) و(الناقة الأم/المُشبَّه به) في الحب والحنان والاهتمام ، فيصور لنا عكوف تلك النسوة عليه ليلاً ، في إحدى مغامراته العاطفية – وفي هذا دلالة على الشروع في الخطيئة – كعكوف الناقة على جنينها (صغيرها) الحديث الولادة ، لتغمره عطفا وعناية ، وفي هذا تطوير لفن الغزل – إذ اعتدنا أن يلاحق الحبيب محبوبته طامعاً في رضاها ، والعيش بالقرب منها ، أما ما نراه هنا فإن النسوة هن اللواتي يلاحقن الشاعر ، ويتوددن له من فرط حبهن له – وهو أمرٌ حرص شعراء العصر الأموي على تحقيقه .

ـ الصورة الثابتة والمتحركة :

تميزت صور العرجي في جانب منها ، بالحياة والأمل وبالجمود والسكون في الآخر ، فكانت خير عونٍ لنا على معرفة معالم بيئة الشاعر وطريقته في التعامل مع الأشياء ، وما تركته الحضارة المتمدنة على حياة عصره ونتاجه الأدبي ، كقوله [٢] من [بحر الخفيف]:

تِلْكَ عِرْسِي تَلُومُنِي فِي التَّصَابِي مَلَّ سَمْعِي وَمَا تَمَلُّ عِتَابِي
أَهَجَرَت فِي المَلاَمِ تَزْعُمُ : أَنِّي لاَحَ شَيْبِي وَقَدْ تَوَلَّى شَبَابِي
أَنْ رَأَتْ رَوْعَةً مِنَ الشَّيْبِ صَارَتْ فِي قَذَالِي مُبِينَةٍ كَالشِّهَابِ
تَحْتَ لَيْلٍ بِكَفِّ قَابِسِ نَارٍ إِعْتَشَاهَا بِعَارِضٍ مِنْ سَحَابِ
قُلْتُ : مَهْلاً فَقَدْ عَلِمْتِ إِبَائي مِنْكِ هَذَا ، وَقَدْ عَلِمْتِ جَوَابِي

---

[١] . الديوان : ٩٤ .

[٢] . الديوان : ١١٤ – ١١٦ .

لَيْسَ نَاهِيَّ عَنْ طِلاَبِ الغَوَانِي ... وَخَطٌّ شَيْبٍ بَدَا، وَدِرْسُ خِضَابِ

وَرُكُوبٌ إِذَا الجَبَانُ تَطَوَّى ... فَرَقَاً عِنْدَ عِرْسِهِ فِي الثِّيَابِ

أَحْمِلُ السَّيْفَ فَوْقَ أَقْرَحَ وَرْدٍ ... ذِي حِجُولٍ كَأَنَّهُ سِيدُ غَابِ

أَجْشُمُ الهَوْلَ فِي الكَعَابِ وَقِدَمَاً ... جَشِمَ الهَوْلَ ذُو الهَوَى فِي الكَعَابِ

أَيُّهَا القَصْرُ ذُو الأَوَاسِي وَالبُسْـ ... ـتَانِ بَيْنَ القُصُورِ فَوْقَ الظِّرَابِ

خَصَّكَ اللهُ بِالعِمَارَةِ مِنْهُ ... وَوَقَاكَ المَلِيكُ وَشْكَ الخَرَابِ

إِنَّنِي – وَالمُجَمِّرِينَ بِجَمْعٍ ... وَالمُنِيخِينَ خَلْفَهُمْ بِالْحِصَابِ –

لَمْ أَحُلْ عَنْكَ ، مَا حَيِيتُ ، بِوُدِّي ... أَبَداً أَوْ يَحُولَ لَوْنُ الغُرَابِ

دُونَهَا الحَارِسُ الشَّفِيقُ عَلَيْهَا ... قَدْ تَوَلَّى مَفَاتِحَ الأَبْوَابِ

بِمُنِيفٍ كَأَنَّهُ رُكْنُ طَوْدٍ ... ذِي أَوَاسٍ مُطَمَّرِ المِحْرَابِ

وَتَرَقَّيْتُ بِالحِبَالِ إِلَيْهَا ... بَعْدَ هَدْءٍ وَغَفْلَةِ البَوَّابِ

فَجَزَتْنِي بِمَا عَمِلْتُ ثَوَابَاً ... حَسَناً كُنْتُ أَهْلَ ذَاكَ الثَّوَابِ

إِعْتِنَاقَاً عَلَى مَخَافَةِ عَيْنٍ ... قَدْ رُمِقْنَا بِهَا ، وَقَوْمٍ غِضَابِ

رسم الشاعر لوحته الجميلة المفعمة بعناصر التشويق ، ومشاعر الخوف والقلق ، في حوار قصصي أداره الشاعر بينه وبين عرسه ، احتلت فيه ثنائية الشيب/ الشباب ثلاثة أبيات ، زينت صورته بالظلال والألوان والحركة ، فيبدأ قصيدته باستهزاء حبيبته ، وهي تلومه بشدة على عشقه إلى الحد الذي ضجر منه، مدعية بأنه أفل الشباب وفارقه ، إذ بدت علامات الكبر عليه ونالت مؤخرة رأسه، فشبَّه بياضُ شعره بالشهاب في ظل ليلٍ داجٍ بكفِّ قابسٍ ناراً أبصرها في وسط سحابة مظلمة ، في مقابلة جميلة بين صورتين حياة الصبا / حياة الكبر ، اللهو / الاتزان ، الأمل / اليأس ، وهو يحاور محبوبته مجسداً رفضه لها (جفائه / صدوده) ، ومعرفتها بجوابه ، بأن اختلاط بياض شعره بسواده ، ثم انكشافه ونصوله لا يزجره عن طلب الغواني ، وهنا يخفت بريق الثنائية ، حيث سيطر الشق الأول منها (الفتوة ، عنفوان الشباب) ، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن تحمله خطورة الموقف ، فيخبرنا بأنه إذا ما انقبض قلب الجبان في عرسه ، وشعر بالخوف ، فانه يمتطي

صهوة جواده ذي الحجول ، وكأنه الليث أو الذئب في قوته ، حاملا معه رفيق وحدته السيف ، ليكابد أهوال الصحراء ومخاوفها ، من أجل الجواري الشابات الناهدات الثدي ، وليؤكد خطابه ، أتى بتركيبٍ اعتمده في عدد من تجاربه ، بأن يعيد الألفاظ ذاتها التي ذكرها بصيغة الماضي ، وهنا تظهر ثنائية (الماضي / الحاضر) لتحقق الاستمرارية في الحدث ، فينادي الشاعر قصر الحبيبة المنيع ، وبستانه تحيط به مجموعة من القصور ، داعياً له أن يزداد جمالاً في معالم عمرانه ، وان يحميه الخالق من الدمار ، ثم يشعر بشك المحبوبة ، فيسعى إلى تأكيد السياق باسلوب القسم بالأداة " إنَّ " لتقوية المعنى وإثباته في أذهاننا ، فيقسم لها بمن يرمون الجمار والمنيخين في مِنَىً بأنه لا يتغير في ودّه لها ، ولا يستبدله بآخر ما دام حياً ، أما الآن ، فيعود الشاعر ليتحدث لنا عن قصر فتاته ، وصعوبة وصوله ، حيث يقف أحد الخدام أمام القصر ، إذ تعهّد بفتح أبوابه وقفلها ، فكيف يمكن رؤيتها ، وهي في قصرٍ منيعٍ ذي دعامات ، مرخى الستور مرتفع ، ولم يكن أمامه إلاّ أن يترقى بالحبال ، ليتمكن من الوصول إليها ، بعد أن ضمن غفلة الحراس ، والسكون الذي أصاب المكان ليلاً ، وأخذ يصوّر لنا كيف استقبلته حبيبته ، وقد أتاها زائراً ليلاً ، وقد انتابها الخوف على حبيبها ، وعلى نفسها ، من الرقباء الذين تربصوا لهم ، وأبناء قومها الشديدي الغضب إذا ما افتضحا ، ثم وصف لنا بأن عناق حبيبته له كان جزاءً لما قدمه لها من إحسانٍ ، وهنا وظّف الشاعر الألفاظ الدينية (فَجَزَتْنِي ، ثَوَاباً ، الثَّوَابِ) ليكني بها عن العناق والتودد بين الحبيبين .

كان للألفاظ الدالة على الطبيعة المتحركة والساكنة ، دورها في جمال ووحدة صورة العرجي .

- الصورة الذهنية والحسية :

تجسدّت الصورة الذهنية في شعره ، وهو يسوق لنا القيم الاجتماعية والحكمة في لحظات تأمله للحياة التي انطلق منها وإليها ، فتكونت صور محدودة في إطار معين ، لأنه شاعر خفيف الروح ، وحيد الغرض ، يمثل جمال المرأة وحبها محور تفكيره ، ولم تكن الفلسفة المنطقية والثقافة العقلية صفة بارزة في نتاجه ، لتحتل جل

صوره ، فيقول وهو يصوّر لنا تغيّر الزمان في مصلحة المرء بعد صبرٍ طويل كان حليفه النجاح من [بحر المتقارب] :

فَلِلْصَـبْرِ عِنْـدَ انْفِتَـالِ الزَّمَـا   نِ بِـالْمَرْءِ فِيمَـا رَجَـا أَنْجَـحُ [١]

وقال أيضاً [٢] من [بحر السريع]:

لا يَبْتَغِـــي الوَاجِـــدُ مِثْلِـــي أَخَـــاً   إِذَا أَخُـــو الْوَاجِـــدِ لَـــمْ يُسْـــعِدِ

فِـي الحُزْنِ ، إِنْ نَـابَ الفَتَـى حُزْنُـهُ   وَصَـــاحِبُ المَـــرْءِ بِـــهِ مُقْتَـــدِ

أما الصورة الحسية ، فقد شغلت أغلب شعره ، ولا يجد الباحث في ديوانه أي صعوبة في محاولته لاستقصاء هذه الصورة ، إذ إن الألفاظ الدالة عليها وافرة الحضور فيه ، وقد يكني عنها بمفردات لها دلالاتها الإيحائية عليها ، وتدخل الحواس الخمس عنصراً أساسياً في خلقها ، مرتبطةً بمخيلة الشاعر الواسعة الأفق، مع الأخذ بنظر الأعتبار الأنماط التعبيرية الأخرى من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ ومجازٍ وغيرها ، واحتلت الصورة المرئية غالبية صوره الفنية التي كانت الطبيعة بشقيها مصدرها الأساس ، ممتزجةً بالألوان والأضواء ، نحو قوله وهو يرسم لنا المجلس الذي التقى فيه مع سربٍ من النساء في كَرْسَانَ [٣] من [بحر الطويل]:

فَللهِ عَيْنَا مَنْ رَأَى مِثْلَ مَجْلِسٍ   بِكَرْسَانَ ، أَسْقَاهُ الغَمَامُ الرَّوَاعِدُ

لَقِيتُ بِـهِ سِـرْباً تَنَظَّـرْنَ مَوْعِـدِ   وَقِدْماً وَفَـتْ مِنِّـي لَهُنَّ المَوَاعِـدُ

إنَّ الألفاظ البصرية (عَيْنَا ، رَأَى ، مَجْلِسٍ بِكَرْسَانَ ، الغَمَامُ ، الرَّوَاعِدُ ، سِرْباً ، لَقِيتُ ، أَسْقَاهُ) ، قد وظفها الشاعر ، وهو يصور لنا المكان الذي التقى فيه بمجموعة من الجواري ، في موعدٍ لهنَّ فتراهنَّ متيقضاتٍ يترقبنَ مجيئهُ إليهنَ ، ولكي لا يتسرب الشك في تحقيق هذا اللقاء إلى ذهن المتلقي ، عمد الشاعر إلى تأكيد كلامه بالألفاظ ذاتها في الشطر الثاني من بيته الثاني ، فأتى بالتركيب الآتي: (وَقِدْماً وَفَتْ مِنِّي لَهُنَّ المَوَاعِدُ) مع شيء من الزيادة والحذف والتقديم والتأخير ، وأتانا العرجي بصورة إبداعية جميلة ، وبما إن الماء هو رمزٌ للحياة والأمل ، جاء

---

[١] . الديوان : ١١٢ .

[٢]. الديوان : ١٠ . وينظر : الديوان : ٣٦ ، ٥٤ .

[٣]. الديوان : ١١٧ .

مكنيّاً به ، بأن جعله يغدق الهدايا على ذلك المجلس بقوله : (أَسْقَاهُ الغَمَامُ الرَّوَاعِدُ) ، فوجود تلك النسوة في داخله يزيده جمالاً وشباباً وخضرةً تحيف به من كل جانب.

وفي صورة حسية مرئية بسيطة مفردة ، يصف لنا الشاعر جمال حبيبته ، فأنفها وحاجبها يشبه السيف في حدته ، أما بياض صدرها فكالإناء المصنوع من الفضة وكذا معصمها ، ومحسوس + محسوس = إبداع فني ، بانت فيه مظاهر البيئة الحضرية في لفظة (كَفَاثُوْرِ اللُّجَيْنِ) ، قائلاً من [بحر الطويل]:

وَأَنْفٍ كَحَدِّ السَّيْفِ دَقَّ وَحَاجِبٍ   وَصَدْرٍ كَفَاثُوْرِ اللُّجَيْنِ وَمِعْصَمِ[١]

والصورة السمعية من الصور التي جاء بها في شعره ، إذ كان لأصوات الطبيعة دورها في رفد لوحاته الفنية ، فأسمعنا صوت الضفادع ، وهديل الحمام ، وتغريد الطيور ، وهدير المياه ، وصوت الحُلِيّ . وقد يستعيض عنها في أحيان كثيرة بألفاظ لها نفس الدلالة ، مثل (البكاء ، النواح ، النشيج ، الغناء ، الصوت ، الآلات الموسيقية " العود ، الوتر " ، الخرس) ، وغيرها من المفردات التي استطاع بخياله الدقيق أن ينقلنا إلى عالمه ، فسمعنا ما سمعه من أصوات رنين جرس الليل المليء بالمخاطر ، ومنبهاً إيانا بزوال النهار ، فقد غشت الظلمة أبصارنا ، إذ بانت علامات الليل ، فأقبلت كلاب الصيد بالقرب من تلك المَوَاقِد المشتعلة ، لتنعم بالدفء بعد احتواء المكان في قوله من [بحر الطويل] :

فَلَمَّا بَدَا جَرْسٌ مِنَ اللَّيْلِ وَاحْتَوتْ   كِلابَ الرِّعْاءِ المُوْسَدَاتِ المَوَاقِدُ [٢]

وينظر الشاعر إلى الوشاة من منطلق جديد فرضته طبيعة عصره ، فيشبههم بالضفادع كنايةً عن جبنهم وزيفهم ، إذ يقول بأنهم إذا ما اجتمعوا في ما بينهم ، تعالت أصواتهم وتأججت نيران قوتهم ، وما أن تحين ساعة المواجهة الحقيقية بينهم وبين من وشوا به ، زال ذلك البريق وانكشف مكرهم ووهنت قواهم [٣] من [بحر البسيط]:

---

[١]. الديوان : ٨٩ .

[2]. الديوان : ١١٨ .

[١]. الديوان : ١٥٠ – ١٥١ .

تَرْجُـو الوُشَـاةُ بِـأَنِّي فِيـكِ أَرْهَـبُهُمْ   وَكُنُتْ أَحْسِبُهُمْ مِنْ ذَاكَ قَدْ يَئِسُوا

" مِثْـلَ الضَّـفَادِعِ نَقَّـاقونَ وَحْـدَهُمُ   إِذَا خَلَـوا وَإِذَا لاَقَيْـتَهُمْ خُـرُسُ "

ويتحسس أنف الشاعر الروائح الزكية ، ويعجب بها ، ويرتاح لنسماتها التي تداعبه ، مثل (المسك ، العنبر ، الكافور ، الخزامي ، الزعفران ، السوسن) ، اعتلت هذه الألفاظ سطح صوره الشمية ، وقد يعتمد على مفردات أخرى ترفد السياق بالمعنى ذاته ، مثل (تُطَيَّبُ ، النَّشْرِ ، تَفُوحُ ، يُنشَرُ ، النَّسَمُ) .

استعان الشاعر بالموروث الشعري في تشبيه الرائحة التي تنبعث من فم محبوبته بالمسك ، وأضاف إليها الكافور والعنبر قائلاً من [بحر الهزج]:

كَـأَنَّ المِسْـكَ وَالعَنْبَـ   ـرَ وَالكَـافُورَ فِـي فِيـهِ [١]

وتأتي الصورة الذوقية ضمن طائفة الصور الحسية ، فوصف لنا العرجي مذاق ريق محبوبته بالشهد والخمرة والمسك ، ليكني عن التقبيل ، فترد ألفاظٌ مثل (طعام ، أطعمُ ، طابَ ، أشهى ، مضغت) في قوله من [بحر الطويل]:

فَإِنْ شِئْتِ أَحْرَمْتُ النِّسَاءَ سِوَاكُمُ   وَإِنْ شِئْتِ لَمْ أَطْعَمْ نُقاخاً وَلاَ بَرْدَا [٢]

وتأتي الحاسة الخامسة ، اللمس في صور العرجي ، إذ عُنِيَ الشاعر بوصف بشرة فتاته الناصعة البياض ، الرقيقة ، الشديدة النعومة ، وتلمح الألفاظ التالية (نَاعِمٍ ، خَرَائِدُ ، رُودٍ) وغيرها في تشبيهاته ، فلامست أناملنا ، وتحسست نعومة تلك البشرة بمخيلته ، لأنه شاعرٌ حسيٌّ ، يفقه الأشياء بفعل الحواس الخمسة ، ويصورها لنا كما يراها ويسمعها ويبصرها ويتذوقها ويلمسها نحو قوله من [بحر المتقارب]:

فَـدَيْتُكِ مِـنْ كَاعِـبٍ نَـاعِمٍ   تُقَلِّبُ لِلدَّلِّ طَرْفاً غَضيضَا [٣]

وقد تجتمع أكثر من صورة واحدة في بيت العرجي ، نقصد (الذوقية ، الشمية) كقوله من [بحر البسيط]:

فَبِتُّ أُسْقى بِأَكْوَاسٍ أُعَلُّ بِهَا   أَصْنَافَ شَتَّى فَطَابَ الطَّعْمُ وَالنَّسَمُ [٤]

---

(2). الديوان : ١٠٤ . وينظر : الديوان : ٦٢ ، ٦٤ .

(3). الديوان : ١٠٩ .

(٤). الديوان : ٦٩ .

(1). الديوان : ٦ .

يرسم لنا العرجي في هذه الصورة ، جلسةَ عبثٍ ومجونٍ مع مجموعة من النساء الغانيات ، نال فيها ألذّ الوصال ، فالعشق قائده للغيّ الذي كنّى عنه بالألفاظ الدالة على المداعبة والتقبيل ، وهي : (أُسْقى ، أُعَلُّ ، طَابَ ، الطَّعْمُ ، النَّسَمُ) . بمعنى انه أعاد تشكيل الأشياء بما يماشى الثقافة المتمدنة .

وفي ضوء ما تقدم ، ندرك مساهمة الحواس الخمسة في بناء الصورة الفنية لدى العرجي ، حيث أدّت كل منها وظيفتها المخصصة في عرض تجاربه الحياتية ، وكان لها دورها الفاعل في قوة بناء صوره الشعرية ، وعمق تأثيرها في المتلقي .

الفصل الثالث

موسيقى الشعر

توطئة :

يطمح الأديب إلى حتمية توافر عنصرين أساسيين في النص الأدبي هما : (اللذة ، والمعرفة) وهذا ما لا يمكن أن تحققه اللفظة المفردة بمعناه فقط لأن بنية النص الشعري لا تقف عند حدود لغته الرصينة وخياله الواسع الأفق ، بل هي بحاجة إلى آلية أخرى لا يقوم الشعر بدونها ، فهي جوهره ذلك : " ان القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناه ، بل من طبيعة شكلها الصوتي أيضاً ..." [١] ، ولأنه " لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجَوُّهُ الزاخر بالنغم ، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر ، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون معها بتناغمهم معها ، ... " [٢].

تُعدّ الموسيقى الأداة الثالثة في عملية البناء الفني للقصيدة العربية ، التي لا يتم دونها نجاح النص الشعري ، " لأنها التعبير عن الإحساس الإنساني لحناً وأداءً موسيقياً ، وهي انعكاس لحياة الإنسان في مجتمعه ، تصور الحياة الإنسانية في تطورها اللامتناهي ، وتعطي صورة عن الحياة في مختلف مظاهرها المادية والمعنوية للوسط والعصر الذي عاش فيه " [٣] ، ثم إنها تساهم في إكسابه قوة التأثير في المتلقي ، فتطرب تلك النغمات العذبة المنبعثة من نسيج قصائده الفنية ، إذ إنها

---

[١]. الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته – أ. ف. تشيتبشر ، ترجمة د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، د. ت : ٤٥ . وردت لفظة (معناه) في الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي كذا ، والصواب (معناها وحده) .

[٢]. فصول في الشعر ونقده – د. شوقي ضيف ، مطابع دار المعارف ، مصر، د. ط ، ١٩٧١: ٢٨.

[٣]. الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي – د. شحادة علي الناطور ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٤ ، ١٩٨٤ : ١٣ : ٣ .

متفاعلة مع ذلك النغم الهادئ الحزين ، والصاخب الفخم ، والجاد والهزل الى آخره ، عبر تلك الأنغام الموسيقية الرقيقة الجميلة ، إذا ما استطاع الشاعر أن يحرك هذه الأداة بالاتجاه الصحيح ، ليداعب مشاعر المتلقين ويشجيها وهذا يعني أم موسيقى الشعر مصدر لذته أيضا .

وقبل الولوج في الحديث عن طبيعة موسيقى العرجي الخارجية والداخلية ، أود أن أقدم نبذة مختصرة عن طبيعة الموسيقى في عصره ، وأثرها في الشعر (موضوعه وصورته) ، إذ " لا مراء في أن الغناء والشعر كلما تعددت وجوهه وتنوعت ، تطلب ذلك من الشعر مجاراة له ، فتعددت أوزانُه وحدث هذا في العربية كما حدث من قبل عند اليونان ... فإن الشاعر العربي كان يجد مثل هذا الغرض ما تحتمه عليه الحالة الاجتماعية التي كان يعيش العربي فيها . وكان يومئذ أشبه شيء بشاعر الغناء في عصرنا الذي نعيش فيه ، فهو مضطر أولاً إلى أن يلائم بين الوزن والموضوع ما دام هذا الوزن جزءً من الترجمة الموسيقية عن المعاني يكمله بعد ذلك اللحن " [١]. وكانت مكة والمدينة تمثل " مبعث الغناء الأول، وفيها تردد بعد ذلك أول لحن من ألحان الموسيقى الحديثة من ذلك العهد . وهي الموسيقى التي تركت بعد ذلك طابعها على الموسيقى في جميع أرجاء الدولة الإسلامية . فكان معبد وأساتذته ، ومدرسته بالمدينة ، وكان ابن سُرَيحْ والغريض وأساتذتهما ، ومدرستهما بمكة ، وكانت المنافسة بين المدرستين قوية ، وكان أعضاء كل من المدرستين يحجون إلى الأخرى ليقفوا على مبلغ ما وصلت إليه من التفوق ، فكان هناك حجان لا حج واحد .

كل ذلك قبل أن تتكوّن للعراق موسيقى ، أو للشام ... [٢].

وقد عُرِفَ بعض الشعراء بصحبته لبعض المغنين ، مما تطلب منه أن يضع شعره في أوزانٍ تتوافق أحياناً مع اللحن ، فتجد عمر بن أبي ربيعة مع ابن سُرَيحْ ، وقد يحجان معاً والمغني في ركاب الشاعر ، فقال عمر شعراً مرة ، فسارع ابن سُرَيحْ إلى غنائه ، فأوقف به ركب الحجاج وحبسهم عن مناسكهم ، وهذا يعني تنوع أوزانه

---

[١]. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – نجيب محمد البهبيتي : ١٤٥ .

[٢]. المصدر نفسه : ١٢٠ .

، والمعنى قد يتغير في الشعر ليتماشى مع لحنه ، أو تختلط أبيات شاعر ما مع أبيات أخر من حيث الوزن والقافية والترتيب [1] ، وينتج عن ذلك تغيّر في إعراب القافية تبعاً للتغير الحاصل في ألفاظ الشعر ، لأن الغناء يستدعي شرائط وحالات معينة تتوافر في الشعر ، وإلاّ اضطر المغني أن يطوّع الشعر لملحنه ويخضعه للضرورات الموسيقية [2] .

ساعدت هذه الآثار في تنوّع وغنى ورقة وخصب الموسيقى في عصر بني أمية ، وتميزت الموسيقى الحجازية بسمات عديدة أهمها :

١ -الطابع الشعبي : حيث كانت وليدة إحساس فطري دفع أصحابه إلى التعبير ، فلم يكن القائمون بأمر الموسيقى معتمدين على مدد منظم يدفعه الخليفة الأموي ، أو رزق ثابت يرزقهم به الملك ، وإنما كان جل اعتمادهم على ما يأتيهم من جماهير الناس ، فكانت " عزة الميلاء " تغني الناس في أعراسهم وولائمهم ، وتجعل من دارها مدرسة لتعليم الغناء لكل مَنْ طلبه ، وكذا " جميلة " إذ عملت على تعليم الجواري والغلمان الموسيقى والغناء ، مخصصةً مكاناً معيناً من بيتها لتحقيق ذلك [3].

٢ -إنها معبرة ومصورة بدقة لعواطف وأهواء الذات البشرية ، وهذا نابع من طبيعة الشعر الغنيّة بشتى العواطف والأهواء على نحو لا نلمسه في شعر عصر آخر ، نقصد عصر عمر بن أبي ربيعة والعرجي والأحوص ونصيب وجميل بثينة وكثير عزة وغيرهم ، فتهيأت للمغنين معانٍ توافق موسيقاهم ، وقد تغنت جميلة بشعر الأحوص الذي يهواها [4].

الميل إلى استعمال الأوزان القصيرة والمجزوءة ، وإحياء بعض الأوزان المهملة التي لم يكن نصيبها في الشعر القديم يتجاوز الشاهد أو الشاهدين ، كالمجتث والمضارع والمقتضب فنظموا فيها شعرهم ، ولكن في ندرة [5] ،

---

[1]. ينظر : الأغاني – أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٤١ – ٩٩ .
[2]. ينظر : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – محمد نجيب البهبيتي : ١٤٦ .
[3]. ينظر : المصدر نفسه : ١٣٧ .
[4]. ينظر : المصدر نفسه : ١٣٨ .
[5]. ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري – يوسف حسين بكار : ٣٥٧ .

والأوزان السهلة الخفيفة ، ليمنح قصيدته الغزلية قالباً شعرياً خفيفاً جميلاً مؤثراً في السامعين ، وسريع الانتشار ، حيث يقع في متناول أيدي المغنين ، فيعمدون إلى توقيعها وتلحينها على آلاتهم الموسيقية [١].

٣ -الافتنان في تخيّر القافية ، ويتمثل هذا في الحرص من قبل الشعراء على انتقاء القوافي العذبة التي توفر في غزله طاقات هائلة من الموسيقى ، وجمال الإيقاع [٢].

٤ -رقة الألفاظ وسلاستها وجمال جرسها [٣].

---

[١]. ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي – غانم جواد رضا : ٥٨ .

[٢]. ينظر : المصدر نفسه : ٥٩ –٦٠ .

[٣]. ينظر : المصدر نفسه : ٥٩ – ٦٠ .

المبحث الأول

الموسيقى الخارجية

أ- الوزن :

وسيلة من وسائل التعبير الفنية يركن إليه الشعراء لنظم قصائدهم فهو " اعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، ...... " [1] ، وبدون هذا الركن لا يستقيم البيت الشعري لأنه " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ... " [2].

ومن هنا كانت من وجهة نظر عدد كبير – من الباحثين للشعر – أن الوزن هو عبارة عن موسيقى تحولت فيها الأفكار المطروحة إلى نبضات قلب [3] ، وأن الوزن والقافية في الشعر العربي قيود ذهبية ، أو أساور يضعها الحبيب في معصم حبيبته ... بل هي سحرٌ لا يستطيع حلّ لغزه إلاّ من آتاه الله حظاً ، فموسيقى هذا الشعر تلقائية ، وكذا أوزانه فالفطرة والسجية هما اللذان يصدر عنهما الشعر وأوزانه [4].

وكثيراً ما يخلط بين الوزن والإيقاع ، ويعتقد أن الوزن هو الإيقاع وبالعكس ، ولكن الحقيقة أن هناك اختلافاً بين كلا المفهومين ، فالإيقاع يقصد به " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو اكثر من فِقَر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، ... أما الإيقاع في الشعر ، فتمثله التفعيلة

---

[1]. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ : ١ : ١٣٤ .

[2]. النقد الأدبي الحديث – د. محمد غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، د. ط ، د. ت : ٤٣٦ .

[3]. ينظر : فصول في الشعر – د. احمد مطلوب : ٧٨ .

[4]. ينظر : تساؤلات نقدية – د. فليح كريم الركابي ، مجلة الطليعة الأدبية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٢ ، س٢ ، ٢٠٠٠ : ٩٣ – ٩٤ .

في البحر العربي . فمثلاً " فاعلاتن " في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، (أي توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين ، وحرف المد ، والحرف الساكن الجامد " [١] . أما الوزن فهو مجموع هذه التفعيلات التي يتشكل منها البيت الشعري كما وضحنا أعلاه .

تدور في أذهاننا بعد توضيح مفهوم الوزن وأهميته ثمة تساؤلات منها : ما هي الأوزان التي نظم فيها العرجي شعره ؟ هل اختص كل بحر من البحور التي استعملها بغرض معين محدد ؟ هل استطاع أن يطوّعها بما يخدم المعنى في القصيدة ؟

كشف استقراؤنا لديوان العرجي أنه نظم قصائده ومقطوعاته في بحور معينة انتخبها من دون غيرها ، لأداء تجاربه الشعرية ، فقد احتل البحر الطويل المرتبة الأولى في ديوانه ، ثم البسيط والخفيف والكامل ومجزوئه والسريع والوافر والمتقارب والرمل ومجزوئه والمنسرح والهزج والرجز ومجزوئه ، في حين اعرض عن النظم في المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك والمديد ، وربما كانت صعوبة النظم فيها لتعثرها وضعف إيقاعها ، وإحساس الشاعر بعدم انسجامها مع أسلوبه في التعبير عن تجاربه الإنسانية التي منعته من استعمالها في نسيج شعره ،وهو في هذا لا يتعارض مع ما كان عليه الشعر العربي قبل الإسلام، فهذه البحور قليلة الورود في أشعار القدماء ، بل لا نجد في شعر العرب قصيدة أو مقطوعة في بحر المضارع والمقتضب والمجتث ، مما حذا بكثير من الناس إلى إنكارها [٢]. وأرى أن مسألة اختيار البحور مسألة ذوقية على أغلب الظن .

---

[١]. النقد الأدبي الحديث – د. محمد غنيمي هلال : ٤٣٥ .

[٢]. ينظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية – عبد الحميد الراضي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ : ٢٨١ . وينظر: موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت – لبنان، ط ٤ ، ١٩٧٢ : ١١١ – ١٢٧ .

ونورد الآن جدولاً إحصائياً يبين البحور المستعملة في شعر العرجي متسلسلة حسب نسبة شيوعها في ديوانه .

الجدول رقم (٦)

ت	البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	الطويل	٢٣	٤	٤١٣	٢٩
٢	البسيط	١٤	٢	٢٠٠	١٧
٣	الخفيف	٨	٣	١٢٥	١١
٤	الكامل ومجزوؤه	٦	٤	١٢٢	١٠
٥	السريع	٥	٢	٧٨	٨
٦	الوافر	٥	١	٦٢	٦
٧	المتقارب	٤	١	٥٨	٥
٨	الرمل ومجزوؤه	٢	١	٢٩	٣
٩	المنسرح	١	٢	٤٨	٣
١٠	الهزج	٢	–	٢٨	٢
١١	الرجز ومزوؤه	٢	–	٢٥	٢
المجموع	١١	٧٢	٢٠	١١٨٨	١٠٠

نستنتج من الجدول الإحصائي أعلاه ما يأتي :

أولاً : حرص العرجي الشديد على تسخير البحور الطويلة التامة إلى جانب القصيرة المجزوؤة ، لأنها تمنح الشاعر فرصة أن يبدع ويجدد أو يطوّر في الفنون

الشعرية كافة ، على نحوٍ أفضل من غيرها [١] ، لأن البحور القصيرة المجزوؤة تعطي شعره ميزتي التلحين والغناء ، لليونتها في هذه الناحية [٢] .

ثانياً : إن البحور الآتية : الطويل والبسيط والخفيف والسريع هي الأكثر انتشاراً واستعمالاً في ديوانه ، كما هو الشأن في الشعر العربي القديم ، أما البقية فقليلة الشيوع في شعره ، ويمكن تفسير السبب وراء شيوع بعضها في شعره ، وقلة بعضها الآخر ، أننا لو تأملنا في ما شاع من البحور في شعر العرجي ، لوجدناها تتميز بسمتين :

أ. طول الإيقاع من حيث الزمن .

ب. وضوح النغمة الإيقاعية فيها ، (جمالية النغمة) من حيث أنها تسير على إيقاع منتظم تستسيغه الأذن العربية ، على العكس من إيقاعية المضارع التي تكاد لا تلمح أو لا تسوغ في أذن العربي لأنها اقرب إلى المنثور من الكلام ، ويمكن تسويغ سبب وضوح النغم في بعض البحور وفتوره في أخرى ، أننا لو أخذنا على سبيل المثال بحر الطويل مثالاً على وضوح النغمة الإيقاعية ورتابتها ، والمنسرح على فتورها وضعفها لوجدنا ما يأتي :

إن أجزاء تفعيلات البحر الطويل على اختلاف أزمانها في تفعيلة (فعولن) تحتوي على وتد مجموع واحد (″ °) وسبب خفيف واحد (′ °) ، وتفعيلة (مفاعيلن) منه تحتوي على وتد مجموع واحد (″ °) وسببين خفيفين (′ ° ′ °)، هذا التآلف في أجزاء التفعيلات ، لعله السبب وراء وضوح ورتابة إيقاع الطويل ، على الرغم من اختلاف الزمن في كل تفعيلة .

---

[١] . ينظر : أبحاث في الشعر العربي – د. يونس أحمد السامرائي ، مطبعة دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٨٩ : ١٣ .

[٢] . ينظر : موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس : ١١٩ .

أما البحر المنسرح فتفعيلاته :

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا يعني أن أجزاء تفعيلاته على ثلاثة أنواع هي: السبب الخفيف (/٥)، والوتد المجموع (//٥) ، والوتد المفروق (/٥/) . ولعل الافتراق في اختلاف نوع الوتد في تفعيلته هو الذي أدى إلى فتور النغمة الإيقاعية ، وكذا الحال في المضارع والمجتث وغيرهما من البحور التي قلت في الشعر العربي ، نجدها تفترق في نوعية الوتد أو السبب في تفعيلاته مما يؤدي إلى ضعف حركة الإيقاع.

وهذا يعني أن البحور التي قلت في شعر العرجي على سمتين :

أ. سريعة الإيقاع من حيث الزمن .

ب. ضعيفة النغمة أو فتورها فيها ، مما يقربها إلى المنثور من الكلام .

وهذا يشير إلى شيوع البحور الطويلة في زمنها الإيقاعي دون غيرها ، ويمكن توضيح ذلك على سبيل الافتراض ، بأن شعر العرجي يتميز بطابع الغزل والتشبيب ، وألم الفراق بينه وبين من يحب ، أي بمعنى آخر ، أن شعره يتميز بطابع حبِّ النساء ولوعة فراقهن .

والعرب من أصحاب هذا الطابع كثيراً ما يأنسون بوصف جلسات السمر ، مع من يحبون ، وإطالة الوقوف عليها ، بل والبكاء على أطلالها إن رحلوا ، ويمكن معرفة ذلك من خلال ربط حياة الشاعر ونشأته الاجتماعية وبيئته التي عاش فيها بشعره .

كل ذلك يحتاج إلى نزعة قصصية يسرد فيها الأحداث ، وما يجب أن يذكره الشاعر ، وهذا لا يتم إلاّ بإيقاعٍ ذي زمنٍ طويل ، يسمح للشاعر بإطالة الوقوف والوصف والسرد . ومثل هذه المواضيع ، أعني (الغزل والتشبيب بالنساء) تحتاج إلى إيقاعٍ ذي نغمةٍ هادئةٍ جميلةٍ واضحةٍ ، ولعل هذا يقرّب الواقع إلى سبب شيوع ذلك النمط من البحور في شعره .

إن التنوع أو الاختلاف في الزمن الإيقاعي في تفعيلات البيت الواحد مع كثرة عددها فيه ، يجعل إيقاع البيت متموجاً بطيئاً فيطيل من زمنه ، وبالعكس مما لو كانت تفعيلاته تسير على زمن إيقاعي واحد ، ومثال ذلك بحرا الطويل والمتقارب .

فالمتقارب :

فعوْلنْ فعوْلنْ فعوْلنْ فعوْلنْ   فعوْلنْ فعوْلنْ فعوْلن فعوْلنْ

◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ   ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ

◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ

والطويل :

فعوْلنْ مفاعيلن فعوْلنْ مفاعيلن   فعوْلنْ مفاعيلن فعوْلنْ مفاعيلن

◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ   ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ

◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ

إن زمن تفعيلات الأول متساوٍ ونمثله بتساوي طول كل سهم من المخطط الآتي :

فعولن ↙↗ فعولن   فعولن ↙↗ فعولن   فعولن ↙↗ فعولن   فعولن ↙↗ فعولن

على العكس من البحر الطويل والذي يمثل طول وقصر الأسهم الزمن الإيقاعي لتفعيلاته في المخطط الآتي :

فعوْلنْ ↙↖ مفاعيلن   فعوْلنْ ↙↖ مفاعيلن   فعوْلنْ ↙↖ مفاعيلن   فعوْلنْ ↙↖ مفاعيلن

وربما صاغ بهذا البحر غزله الذي طغى على موضوعاته ، ومنحها طابع الرقة والليونة تارة ، والفخامة والجزالة تارة أخرى تبعاً لذلك .

الغزل هو الغرض الذي شغل جل اهتمام العرجي وتفكيره ، فغلب على ديوانه ، لأن شعر الحب موضوعه الأساسي ، وبالتالي لا بد أن تكون تجاربه فيه أكثر غنىً ، وتنوعاً في معانيه ، وهذه السعة والكثرة ربما تحتاج إلى بحر قادر على

استيعاب حالة الاختلاف والتعدد ، وهذا ما يمكن أن يمنحه له بحر الطويل ، مثل قصيدته التي يتغنى فيها بحبيبته وزوجته " عُثَيْمَةَ " ، ليظهر معاناته في حبها ومطلعها من [بحر الطويل] :

تَطَاوَلُ أَيَّامِي ، وَلَيْلِيَ أَطْوَلُ وَلاَمَ عَلَى حُبِّي عُثَيْمَةَ عُذَّلُ [١]

وقصيدته في " لَيْلَى " ذات الطابع القصصي الجميل في مغامرة عاطفية لاهية مع مجموعة من النساء الجميلات ، والتي مطلعها من [بحر الطويل] :

أَلَمْ يُنْسِ لَيْلَى عَهْدُكَ الْمُتَبَاعِدُ وَدَهْرٌ أَتَى بَعْدَ الَّذي زَلَّ فَاسِدُ ؟ [٢]

وُسِمَ بحر الطويل بالغنائية ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت العرجي شغوفاً باستعماله ، فقد حظيَ الطويل باستهواء جلّ الشعراء ، وعلى اختلاف الأزمنة ، إلى الحد الذي نجد فيه الشعراء الفحول في العصور التي سبقته كان استعمالهم لهذا الوزن أكثر وأوسع ، ونجد بعض أشعارهم ، وقد انتشرت على السنة العديد من المغنين ، مع أنها من بحر الطويل [٣] . ومما يعضد هذا الرأي قصيدة العرجي الغزلية التي مطلعها من [بحر الطويل]:

أَلاَ قَاتَلَ اللهُ الْهَوَى كَيْفَ أَخْلَقَا وَلَمْ نَلْقَهُ إلاَّ مَشُوباً مُمَّذَقَا [٤]

هذه القصيدة من بحر الطويل ، ويبدو أن غنائيته منحت نسيجها إمكانية أن تُلحن وتغنّى ، فحظيت باهتمام المغنين والمغنيات ومنهم جميلة فغنتها [٥] .

إن قضية ارتباط البحر بغرض معين أو موضوع واحد ، من القضايا التي عُنيَ بها النقّاد ، وتباينت الآراء فيها وتعددت تبعاً لمنابع ثقافتهم وبيئتهم ، ومن هذه الآراء على سبيل المثال ، ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في تأكيده العلاقة بين البحر والغرض الشعري في قوله : " فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه

---

[١] . الديوان : ١٥١ .

[٢] . الديوان : ١١٦ .

[٣] . أبو صخر الهذلي حياته وشعره – أحمد حياوي مهجر السعد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٣ : ١٥٤ .

[٤] . الديوان : ١٦٣ .

[٥] . ينظر : الأغاني – أبو الفرج الأصفهاني : ٨ : ٢٣١ .

أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك ، وإلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحد ووزنٌ واحد . وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول ، للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة " [١] . وهذا ما أكدّه سليمان البستاني أيضاً [٢]. أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرفض مسألة ربط البحر بالغرض الشعري [٣] ، ويتابعه في ذلك الدكتور شكري محمد عيّاد [٤] والدكتور عزّ الدين إسماعيل [٥] .

نلمس فيما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور شكري محمد عيّاد والدكتور عزّ الدين إسماعيل صحةً وصواباً في رفضهم مسألة ارتباط بحرٍ ما بموضوعٍ معين ، إذ اعتقد أن كل بحر من بحور الشعر العربي لم يقتصر الخليل على غرضٍ شعريٍّ معين ، بل إنها تصلح لكافة المواضيع الشعرية ، فمن الممكن أن يتغزل الشاعر بحبيبته ويمدح ويفخر ويرثي في بحرٍ واحدٍ ، وبإمكانه أن يعوّض عن حالة النقص في تفاعيل أيٍّ من البحور وأعاريضه بمدّ الصوت والمهارات الموسيقية التي يتمتع بها ، وديوان العرجي خيرُ دليلٍ على ذلك ، إذ تناول الشاعر هذا البحر في مواضيعٍ مختلفة ، لأنه استطاع أن يكسب هذا البحر ليونةً تبيح له استعماله في الجوانب الجادة والهزلية ، المفرحة والمحزنة ، نظراً للإمكانيات المتميزة في شخصيته من الناحية الفنية ، فتغزّل بحبيبته ووصف الخيل والخمرة ووقف على أطلال الحبيبة وأدار حواراً بينه وبينها وخليله ، باسلوب قصصي جميل وركب

---

[١] . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – د. عبد الله الطيب المجذوب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ : ١ : ٧٤ .

[٢] . ينظر : إلياذة هوميروس – سليمان البستاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت : ١ : ٩٠ – ٩٢ .

[٣] . ينظر : موسيقى الشعر : ١٧٧ – ١٧٨ .

[٤] . ينظر: موسيقى الشعر العربي – د. شكري محمد عيّاد ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، د. ط ، د. ت : ١٨ – ١٩ .

[٥] . ينظر : التفسير النفسي للأدب – د. عزّ الدين إسماعيل ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ط ٤ ، د. ت : ٧٢ – ٧٣ .

الأهوال من أجلها وساق لنا الحكم وهجا وتحدّث عن طيف الحبيبة والمعاناة في بحر الطويل [١] .

تميّز استعمال العرجي لبحر الطويل بالطابع القصصي الحواري في أغلب الأحيان [٢] ، إذ يتميز البحر الطويل بطول زمنه الإيقاعي من جهة وبطئه وتموجه بين تفعيلتي (فَعُوْلُنْ) و (مَفَاعِيْلُنْ) من جهة أخرى ، وهذا له علاقة بالنزعة القصصية التي شاعت في شعرنا العربي القديم ، تلك النزعة التي تحتاج إلى طول نفسٍ ، وطول إيقاع في سرد أحداثها ، ويمكن وصف تموج الطويل في المخطط الآتي :



فالسهم – في المخطط أعلاه – يشير إلى قصر زمن (فَعُوْلُنْ) من حيث الإيقاع ، والى طول زمن (مَفَاعِيْلُنْ) الإيقاعي ، وهذا التموج سببه السبب الخفيف في آخر مَفَاعِيْلُنْ ، وهو المؤثر في تعثّر الإيقاع ، مما يحول إلى بطئه في المسير ، والى طول زمنه الإيقاعي .

والبسيط بحرٌ له مكانته المتميزة في ديوان العرجي ، إذ يضارع الطويل في نسبة شيوعه ، ليحتل المرتبة الثانية بعد الطويل فهو اقل منه بحوالي النصف ، فهو من بحور الجزالة والمتانة أو الرصانة وصلابة السبك وروعة في السرد ، وشدة الأسر ، وهذا بدوره يتطلب من الشاعر الذي يخوض في نظم تجاربه الأدبية على هذا الوزن العروضي كماً هائلاً من الثقافة اللغوية ، إلى جانب غزارة الأخيلة

---

[١]. ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ .

[٢]. ينظر : الديوان وذيله : ٣٦ ، ٤٧ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٧٧ .

والمعاني ، وهذا ما لا يتسنى لكل شاعرٍ [١] ، كما إنه يشابهه في طول زمنه الإيقاعي ، ولكنه يختلف عنه في تموجه وبطئه ، إذ يبدأ بتفعيلةٍ طويلة الزمن ، ثم ينتقل إلى تفعيلة قصيرة الزمن ، أي على عكس البحر الطويل الذي يبدأ بتفعيلة سريعة ثم ينتقل إلى تفعيلة أخرى أطول زمناً من الأولى مع الاختلاف في الماهية، وفي الإيقاع والوقفات المقطعية بينهما ، ويمكن تفسير ذلك بالمخطط التالي :



إن طول وقصر الأسهم واختلاف الزمن الإيقاعي في تفعيلاته ، يعلل طول البسيط ، ثم تنوع تفعيلاته في البيت الواحد ما بين (مَسْتَفْعَلَنْ) و (فَاْعَلَنْ) ، وكثرة السكنات التي تقف عليها تفعيلات بيته الشعري تطيل من ايقاعه ، فالبسيط أقل سعةً في استيعاب المعاني من الطويل ، ولعل هذا ما يسوّغ تراجعه إلى المرتبة الثانية في ديوان الشاعر ، ولكن ينبغي لنا أن لا ننسى ما للبسيط من أهمية ، فقد ولع الشعراء منذ عصرهم الجاهلي بركوبه لجمال إيقاعه ، واتساع أفقه ، وقدرته على الامتداد في رقعته [٢] .

يفتتح العرجي ديوانه بقصيدةٍ من بحر البسيط ، تعددت المواضيع التي استوعبتها ، لتعبّر عن كمٍّ ضخمٍ من المشاعر المتباينة ، ما بين غزلٍ ووصفِ رحلةٍ ، والحديث عن ذات الشاعر ، ثم وصف النساء ، ثم الحديث عن الخمرة في مغامرةٍ مع مجموعة من النساء وتغزّله بمحبوبته ، ثم وصف فرسه وفخره بنفسه، فيقول في البيت الأول منها من [بحر البسيط] :

حُورٌ بَعَثْنَ رَسُولاً فِي مُلاطَفَةٍ   ثَقْفَاً إِذَا أَسْقَطَ النَّسَّاءَةُ الوَهِمُ [٣]

---

[١]. ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي ، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩ : ١٠٢ .

[٢]. ينظر : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه – الشيخ جلال الحنفي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٩١ : ٢٠٥ .

[٣]. الديوان : ٣ .

لم يقتصر استعمال الشاعر لبحر البسيط على الغزل ، بل وظفه للحديث عن قصة سجنه والأفكار التي تنمّ عن تأمله في الحياة ووصف الفرس ، ولكن الغزل طغى على أغلب استعماله له ، فطُبِعَ باللغة الحوارية القصصية المشوقة الجميلة ، والمزاوجة بين الألفاظ التي تمثل البيئة الجاهلية والمدنية ، مرتبطاً بحالة الحزن والمعاناة الروحية في حبه ، كقوله من [بحر البسيط]:

أَقُولُ لَمَّا الْتَقَيْنَا، وَهيَ مُعْرِضَةٌ   لِقِيلِ وَاشٍ عَلَيْنَا يَقْرِضُ الكَذِبَا [١]

ويتأخر الخفيف عن البسيط بثلاثة أثمان ، ليكون الثالث من حيث الشيوع في ديوان الشاعر من حيث عدد القصائد ، أما المقطوعات فنلمس قلتها مقارنةً بالبحور التي سبقتها ، في حين تفوق التي تأتي بعدها ، وربما كانت نفسية الشاعر السبب في ذلك ، وربما طبيعة البحر الخفيف ، ثم الموضوع الذي يتحدث عنه يسوّغ مجيء المقطوعات على نحوٍ يتميز به هذا البحر عن سواه من البحور التي استعملها العرجي ليشاكل شعراء العصر الجاهلي وعصره ، إذ يتفرد الخفيف عن جميع بحور الخليل بكونه يصلح للتصرف في معانيه ونثريته [٢] .

فالجدول الإحصائي يظهر أن البحر الطويل يحتل المرتبة الأولى من حيث عدد القصائد التي نظم بها شعره ، أما المقطوعات فكانت قليلة في درجة استعماله لها ، وربما كانت المشاعر والأهواء التي اجتاحت نفسية الشاعر متشعبة ومتنوعة في موضوعاتها ، ولا يمكن للمقطوعة أن تستوعبها ليقارب بذلك ثلث ديوانه ، وهو بذلك يوافق نهج القدماء ، فليس هناك بحرٌ يُشاطر الطويل من حيث الكثرة والشيوع ، فثلث ما كان بين أيدينا من الشعر العربي القديم يقع ضمن قائمة هذا الوزن على نحوٍ تقريبيّ [٣] ، فهذا الوزن يحتل المرتبة الأولى حسب الترتيب الخليلي للبحور الشائعة في شعر العرب القديم ، إذ إن الإمكانيات التي توافرت في الطويل هي التي دفعت كثيراً من الشعراء ، ومنهم العرجي إلى استعماله على هذا النحو الكبير ، إذ

---

[١] . الديوان : ٤١ . وينظر: الديوان وذيله : ٣٢ ، ٣٩ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٧، ١٤٩ ، ١٥٩ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

[2] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٦ .

[3] . ينظر : موسيقى الشعر – د. ابراهيم أنيس : ٦٩ .

يمتاز الطويل بقدرته على استيعاب المعاني [1] ، فكثرة السواكن في التفعيلة يطيل زمنها ، حيث أن الساكن يوقف المقطع في أغلب التفعيلات ، ونحن نعلم أن السبب الخفيف يتكون من (متحرك وساكن) ، ورمزه عند العروضيين (° /) ، أما الوتد فيتكون من (متحركين وساكن) فالمجموع رمزه (°//) والمفروق (/°/) ، وهذا يعني أن الأسباب إذا كثرت في التفعيلة زادت وقفاتها لأن السبب الخفيف يناصف فيه المتحرك والساكن في حين أن الأوتاد ثلثها ساكن وهذا يعني أن أيباع البيت إن كثرت سواكنه طال إيقاعه ، فوزن الطويل هو :

فعوْلنْ مفاْعيْلنْ فعوْلنْ مفاْعيْلنْ فعوْلنْ مفاْعيْلنْ فعوْلنْ مفاْعيْلنْ

إن كثرة السواكن في هذا البحر ، تطيل من زمنه الإيقاعي ، ثم إن للعلل والزحافات أثرها في طول وقصر زمن إيقاع البحر ، من حيث أن تمام البيت أو سلامته يجعله على زمنٍ إيقاعيّ أطول مما لو أصيب بزحافٍ أو علّةٍ أو كليهما ، وذلك واضحٌ في بحر الرجز ، فالسالم في تفعيلاته :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

◌ْ ◌َ◌ْ◌َ ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌ْ◌َ◌َ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌ْ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ◌َ◌ْ◌َ

◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌ْ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ ◌ْ ◌َ◌ْ◌َ◌َ ◌ْ

ولو أصيب بالخبن لأصبح :

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

◌َ◌َ◌ْ ◌َ ◌َ◌ْ ◌َ◌َ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ

◌َ◌َ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ ◌َ◌َ◌ْ ◌َ◌َ ◌ْ

نلحظ في الحالة الأولى ، أن زمن إيقاع التفعيلات أطول من زمنه في الحالة الثانية ، لأن جميع تفعيلاته أصابها (الخبن) ، وبه قلّت السواكن في تفعيلاته ، مما قلل وقفاته ، وأدى إلى زيادة في سرعة الإيقاع .

وكما قلنا ، طبع شعره بأسلوب الحوار ، وبالتالي كان من الطبيعي أن يلجأ إلى البحر البسيط ، ليسرد وقائع الأحداث التي جرت أثناء اللقاءات بينه وبين

---

[1] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٢ .

مجبوبته ، منذ أن تدقّ أجراس الليل معلنةً بدايته وحتى طلوع الفجر ، ويصف تلك اللحظات بجزئياتها وصفاً دقيقاً ، فكيف لا ! ، وهو ابن المدرسة العمرية التي كان الحوار والقصة من خصائصها الفنية البارزة ، وهذه النزعة القصصية لها علاقة أكيدة بطول إيقاعات البحور ، فالخفيف :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

○َ ○ْ ○َ ○َ ○ْ ○َ ○ْ ○ ○َ ○ْ ○َ ○َ ○ْ ○َ ○ْ ○ ○َ ○ْ ○َ ○ْ ○ ○ْ ○َ ○ْ ○ ○َ ○ْ ○َ ○ْ

○َ ○ْ ○َ ○َ ○ْ ○َ ○ْ ○َ ○ْ ○َ ○َ ○ْ ○ ○ْ ○َ ○ْ

إن التنوع في تفعيلاته ، ما بين (فاعلاتن ، مستفعلن) ، وكثرة الوقفات المقطعية تساهم في طول زمنه الإيقاعي ، وهذا ما يتناسب ونزعة الشاعر القصصية في شعره ، والدكتورة هناء جواد عبد السادة العيساوي تعلل احتلال الخفيف في ديوان العرجي المرتبة الثالثة ، بأن العرجي يحتل المرتبة الثانية في استعماله لأسلوبي الحوار والقصة من بين شعراء عصره ، بعد أستاذه عمر بن أبي ربيعة ، الذي فاق معاصريه في نثريته وتقريريته ، إذ كان يثبّت دقائق وجزئيات الأشياء التي يصفها ، بل يصف ما وقع في اللقاء منذ لحظاته الأولى – ليلاً – حتى طلوع الفجر ، ويفصل في حديثه عن جمال المرأة ووصف محاسنها، وبالتالي تحتّم على التلميذ ان ينحو منحى معلمه [١] .

ومن أمثلة استعمال الشاعر للاسلوب الحواري القصصي في الخفيف قوله[٢] من [بحر الخفيف] :

قَدْ تَجَشَّمْتُ مَا تَرِينَ (مِنَ) الهَوْ   لِ وَمَا جِئْتُ هَهنَا لِخِصَامِ

فَارْعَوَتْ بَعْدَ نَفْرَةٍ نَفَرَتْهَا   بِسُكُونٍ وَهَمْزَةٍ وَابْتِسَامِ

وَعَلَى الْبَابِ ذِي الْشَّفِيقَةِ سُعْدَى   لاَ أَرَى مِثْلَهَا مِنَ الْخُدَّامِ

كُلَّمَا صَفَّقَتْ وَثَبْنَ إِلَيْهَا   كَقِيَامِ الشُّرْطِيِّ عِنْدَ الامَامِ

---

(١) . ينظر : شعر الحب في العصر الأموي دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون – د. هناء جواد عبد السادة العيساوي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٥ : ١٨٢ .

(٢) . الديوان : ١٢١ – ١٢٢ .

يَتَســـوَكْنَ قَبْـــلَ كُـــلِّ طَعَـــامٍ   وَاسِـعَاتُ الجَيُـوبِ والأَكْمَـامِ [١]

حَبَّـذَا هُـنَّ حَيْـثُ كُـنَّ مِـنَ الأَرْ   ضِ وَلَــوْ بَــيْنَ زَمْــزَمٍ وَالْمَقَــامِ

كانت لغة الشاعر في الخفيف تجمع بين الفخامة واللين ، وهذا يتضح في المواطن التي جاء فيها بحر الخفيف من ديوانه وهي : (الفخر ، الغزل) [٢] .

والكامل ومجزوؤه من البحور التي نالت اهتمام الشاعر لكونه يتناسب مع أكثر الموضوعات ، فيصلح لقصّ الأخبار، وللمعاني التقريرية لقربه من الرقة [٣].

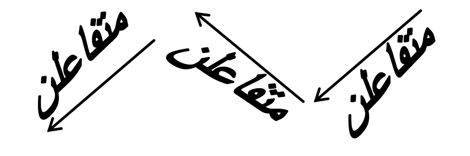
نظم الشاعر في الكامل مقطوعة تُعد من أغزل الغزل في الشعر العربي ، تحسّ فيها بلوعة الشاعر وألمه ، والأثر النفسي العميق الذي تتركه في نفس المتلقي ، مرتبطة بإيقاع الكامل الموحي بالحزن ، وهو يناجي " دارَ عَاتِكَةَ " ، قائلاً [٤] ، في جانبٍ منها من [بحر الكامل]:

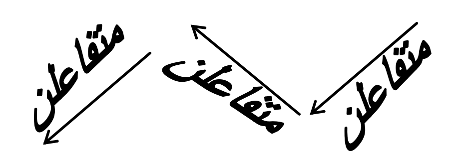
يَــا دَارَ عَاتِكَــةَ الْتَــي بِــالأَزْهَرِ   أَوْ فَوْقُـهُ بِقِفَا الْكَثِيـبِ الأَحْمَـرِ

لَـمْ أَلْـقَ أَهْلَـكِ بَعْـدَ عَـامَ لَقِيـتُهُمْ   يَا لَيْتَ أَنَّ لِقَاءَهُمْ لَمْ يَقْدُرِ [٥]

بِفَنَاءِ بَيْتَكِ ، وَابْنُ مِشْعَبَ حَاضِرٌ   فِي سَامِرٍ عَطِرٍ ، وَلَيْلٍ مُقْمِرِ

إن الزمن الإيقاعي لبحر الكامل متساوٍ ، إذ يسير على إيقاعٍ واحدٍ يشمل جميع تفعيلاته ، وهذا ما يوضحه تساوي الأسهم في طولها في المخطط الآتي :





---

[١] . وردت لفظة (الأَكْمَامِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (الأَكَمَامِ) لأنه لا يسلم الإيقاع إلا بفتح الكاف في (الأَكَمَامِ) فإذا كانت بالفتح فالتفعيلة هي فعلات .

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٥٩ ، ١٩٤ .

[٢] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٥ . وينظر : معالم العروض والقافية – د. عمر الأسعد ، مطبعة النور ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٤ : ٢٠ .

[٣]. ذيل الديوان : ١٧٧ . وردت هذه الأبيات تحت عنوان أغزل الغزل في الشعر العربي – سمير حداد ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٩٦ : ٣٤٩ . حيث بوّبَ معجمه الغزلي هذا بحسب أسماء الشعراء ، وكان تسلسل العرجي (١٠١) من بين أجمل ما قاله الشعراء من شعرٍ في الحبِّ والغزل والنسيب والشيب قديماً وحديثاً .

[٥] . وردت لفظة (يَقْدُرِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (يُقْدَرِ) .

نستدل من هذا المخطط أن الزمن الإيقاعي لتفعيلات الكامل ومجزوئه أقل من تفعيلات البحور التي سبقته ، وربما يسوّغ ذلك احتلاله المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال في شعر العرجي ، ثم يأتي السريع بعده ، ليشغل المرتبة الخامسة في ديوان الشاعر ، حيث تشعر بطول إيقاعه من خلال جريانه السريع في (مستفعلن مستفعلن) ، ثم يأخذ بالتعثّر في إيقاع (مفعلا) ، ذلك التعثّر هو سبب بطئه وطول زمنه الإيقاعي نحو قول الشاعر من [بحر السريع] :

اكَابِدُ اللَّيْلَ ، كَأَنِي بِهِ مُحْتَبِلٌ يَرْصُدُ فِي مَرْصَدِ [١]

والوافر بحرٌ استعمله الشاعر في خمس قصائد ، ومقطوعة واحدة ، ليكون بعد السريع أكثر البحور ليونةً ، ويستطيع الشاعر أن يتصرف به على وفق ما يخدم شعره ، فيشتد إذا شددته ، وبالعكس يرقّ إذا رققته ، فيجود النظم فيه في الفخر ، والمراثي على نحوٍ يختلف عن باقي الأغراض [٢] ، لأنه يمتلك إيقاعاً غنائياً يجعله ينساب في الأسماع ويوافق الأذواق [٣] ،وتبقى المسألة انفعالية ذوقية، تختلف من شاعر إلى آخر ، في تسخيره بحراً ما في عرض تجاربه الأدبية .

نظم الشاعر في الوافر مقطوعة تعدّ من مقطوعاته الجميلة ، لعمق المشاعر الإنسانية والأحاسيس الدافقة بإيقاعٍ حزينٍ مؤثرٍ في متلقيه ، معبرٍ عما تعرض له الشاعر في سجنه ، وربما أثار ذلك فيضاً من المشاعر الجياشة ، لينسج من خيوط معاناته هذه المقطوعة الفخرية التي مطلعها من [بحر الوافر] :

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَاعُوا لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسِدَادِ ثَغْرِ [٤]

وبحر المتقارب يتصف بالرتابة ، وفي الوقت ذاته هو متدفق سريع ، فأعطته السمة الأولى ميزة صلاحيته للسرد ، أما تدفقه السريع جعله يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة [٥] ، لأن فيه رنّةً ونغمةً مطربةً ، على شدةٍ مأنوسةٍ [١] ، مما دفع

---

[١] . الديوان : ١١ .

[٢] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٦ .

[٣] . ينظر : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه – الشيخ جلال الحنفي : ٥٤٩ .

[٤] . الديوان : ٣٤ .

[٥] . ينظر : شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراضي : ٢٩٣ .

دفع الشاعر إلى أن ينظم فيه شعره . وأغلب الظن أن سبب رتابة المتقارب متأتية من الانتقال من السبب الخفيف آخر (فعولن) إلى الوتد المجموع أول (فعولن) بشكلٍ متساوٍ ، مما جعله يتفرّد بنغمةٍ أثيرةٍ دون سائر البحور ، أما سرعته ، فنظن أن تساوي الإيقاع في كافة تفعيلات البيت هي سبب السرعة في الإيقاع من جهة ، لأنه لا تعثّر في انسيابيته ، وسبب التعثّر في الإيقاع ينبع من اختلاف التفعيلات في طولها وقصرها الزمني ، مما يحيل إلى بطئه ، وهذا غير موجود أولاً ، وقصر زمن (فعولن) الإيقاعي سبب آخر في سرعة الإيقاع ثانياً .

وإذا تناولنا المسألة من حيث الشيوع في ديوان الشاعر ، نجد بحري الرمل ومجزوئه والمنسرح بالمرتبة الثامنة ، أما من حيث عدد الأبيات ، نجد أن المنسرح يتفوق على الرمل ومجزوئه ، وهذا لا يقلل من أهمية هذا البحر الراقص الرقيق ، ولا سيما المجزوء منه ، الذي حفّز شعراء الغزل والخمر والمجون ، إلى الإكثار من النظم فيه [٢] ، وربما وجد العرجي فيه ما يلائم اسلوبه التعبيري وغرضه الأساسي [٣] . وأغلب الظن أن الرقة التي تنساب من كيانه العروضي لتجعله مناسباً للأحزان والأفراح [٤] ، هي علّة ذلك .

ونلمح في المنسرح اجتماع صفتين متضادتين هما : رقته وليونته مع صعوبته التي تقربه من النثرية ، ليتبادر إلى أذهان متلقيه أو منشديه أنه مضطرب بعض الاضطراب [٥] . ومن هذا الاعتبار كانت قلة وروده في شعر العرجي [٦] .

أما بحرا الهزج والرجز مجزوئه ، فهي آخر البحور التي وردت في ديوان الشاعر ، إذ امتاز الأول منهما بقدرته على السرد والحوار [٧] ، وهذا ما تتطلبه نثرية العرجي في قصصه وتجاربه الحوارية ، ولكن بنسبة قليلة بسبب رتابته مع أنه طيّع

---

[٦] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٦ .

[١] . ينظر : شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراضي : ٢١٩ .

[٢] . ينظر : الديوان : ٣٨ ، ٦١ ، ٦٣ .

[٣] . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١٠٦ .

[٤] . ينظر : شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراضي : ٢٤٧ .

[٥] . ينظر : الديوان وذيله : ٧٨ ، ١٧٦ ، ١٨٦ .

[٦] . ينظر : شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراضي : ١٩٢ .

[1] . أما الرجز ، فكانت نسبته ضئيلة في شعره إذا ما قورنت بالبحور السابقة ، فلا يكاد الباحث يعثر على شيء من اراجيزه في العصر الجاهلي حتى جاء العصر الأموي فأخذ ينتشر ويتميز وحرصت على أصالة قصائده ، والتفنن في أوزانه ، مثل أبي النجم العجلي ، وذي الرمّة ، والعجّاج [2]، ووجدناه قليلاً في شعر العرجي أيضاً [3] .

الزحافات والعلل :

أصابت شعر العرجي بعض الزحافات والعلل ، كان لأغلبها دور كبير في تسويغ الإيقاع الخارجي للبحور ، وكون بعضها يأتي كثيراً في بعض البحور ، ونعدم بعضها الآخر ، ولعل سبب شيوعها في بعض البحور على وجه العموم ما يأتي :

١. تقصير زمن الإيقاع داخل كل تفعيلة ، مما يقصر زمن إيقاع البيت الشعري ، وذلك واضح بكلامنا السابق .
٢. تقوم الزحافات والعلل بدور آخر هو أنها تعمل على تآلف التفعيلات من حيث النغمة ، أي أنها تقلل من الفوارق الإيقاعية بين تفعيلة وأخرى داخل نظام البيت الشعري .

ويتضح ذلك على سبيل المثال في بحر السريع ، فإذا ما طرأ على التفعيلة الأخيرة (مفعولات / ′ ° ′ ° ′ °) من كل شطر منه حذف الثاني من السبب الخفيف الأول ، مع حذف المتحرك الأخير في الوتد المفروق من التفعيلة ، وتصبح (معولا /′′° ′°) . هذا التغيير الذي طرأ على (مفعولات) سيقربها من التفعيلتين المتوافقتين قبلها أعني (مستفعلن مستفعلن)، لأن مستفعلن يجوز لها أن تكون (مُتَفْعِل/ ′ ′ ° ′ °) ، وهي كما نرى متوافقة الإيقاع تماماً مع (معولا/ ′ ′ ° ′ °) . ويتضح ايضا مع بحر الخفيف وذلك بكثرة حذف الساكن من

---

[1] . ينظر : الديوان : ١٠٢ ، ١٣٩ .
[2] . ينظر : موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس : ١٤٢ .
[3] . ينظر : الديوان وذيله : ١٠٠ ، ١٩١ .

السبب الخفيف الأول في (مستفعلن) لتصبح التفعيلة (متفعلن) وبتلك الزحافة – اي الخضم – أصبحت ايقاعية البيت اكثر مواءمة وأجمل . والدليل على ذلك شيوع تلك الزحافة في تلك التفعيلة من بحر الخفيف بصورة اكثر من سلامتها [١].

ويمكن أن نعلل سبب قلتها في بعضها بما يأتي :

١. قد يحصل خلطا في إيقاع بحر ببحر آخر مشابه له إذا ما طرأت عليه بعض الزحافات ، من ذلك ما نراه من قلة حذف ثاني (متفاعلن) لأنها ستصبح (مفاعلن / ///٥//٥) ، وهذه تقترب كل الاقتراب من (متفعلن / //٥///٥) في الرجز مثلاً ، والرجز شائع فيه (متفعلن) .

٢. إن بعض الزحافات والعلل إن دخلت على تفعيلة ما ، في بحرٍ معين ، ستغير من إيقاع البيت نحو الفتور أو الضعف ، أي إنها ستجعل الإيقاع مضطرباً بين تفعيلة وأخرى طرأ عليها نوع من أنواع الزحاف والعلل .
من ذلك يمكننا أن نسوغ سبب قلّة حذف أول الأوتاد في التفعيلات داخل كل بيت شعري .

٣. إنّ بعض الزحافات إنْ طرأت على التفعيلة ، ستجعلها غير مستساغة ، حتى وإن كانت تلك التفعيلة خارج نظام البيت ، أي مفردة ، وحتى إن كانت تلك الزحافات أو العلّل جائزة الدخول عليها .

ولعل سبب شيوع زحافات وعلل معينة ، في شعر شاعرٍ ، ما هو إلاّ انفعال النفس ، الذي لا نستطيع التعليل له ، بغير استساغة الشاعر لإيقاع معين ، لأنه موافق للانفعال أو إيقاع الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر نفسه .

---

[١] . ينظر : المقطوعة في ص ١٦٦ من هذه الرسالة شاهد على ذلك .

وفي أغلب الأحيان ، تطرأ على شعر العرجي زحاف وعلة في بيته الواحد كالخبن [١] ، والحذف [٢] ، كما في قوله :

هَاجَ قَلْبِي / بَعْدَمَا كَا / نَ سَكَنْ   لِبُرَيْقٍ / لاَحَ مِنْ نَحْ / وِ الْيَمَنْ [٣]

فاعلاتن / فاعلاتن / فعلا   فعلاتن / فاعلاتن / فاعلا

محذوفة وجوبا (مخبونة)   محذوفة وجوبا (مخبونة)

والصلم [٤] ، والطي [٥] ، أصابت شعر الشاعر أيضاً ، كقوله من [بحر الرمل]:

هَاجَ مَحَلٌّ / الحَيِّ أَحْ / زَانَا   بَالَرَّوْنَةِ العُ / لْيَا ، فَأَبْكَا / نَا [٦]

مستعلن / مستفعلن / مفعو   مستفعلن / مستفعلن / مفعو

طي   صلماء   اصلم

كان للوقف [٧] نصيبه من شعر العرجي ، نحو قوله من [بحر الرجز]:

يَوْماً لأِصْ / حَابِي وَيَوْ / ماً لِلْمَالْ   مدْرَعَةٌ / يَوْمـا ، وَيَوْ / ماً سِرْبَالْ [٨]

مستفعلن / مستفعلن / مفعولاتْ   مستعلن / مستفعلن / مفعولاتْ

---

[١]. الخبن : " هو حذف الثاني الساكن في الجزء " . شرح تحفة الخليل – عبد الحميد راضي : ٤٥ .

[٢]. الحذف : " وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ... " . المصدر نفسه : ٥١ .

[٣]. الديوان : ٣٨ .

[٤]. الصلم : " وهو حذف الوتد المفروق ... " . شرح تحفة الخليل –عبد الحميد الراضي : ٥١ .

[٥]. الطيّ : " وهو حذف الرابع الساكن من الجزء " . المصدر نفسه : ٤٥ .

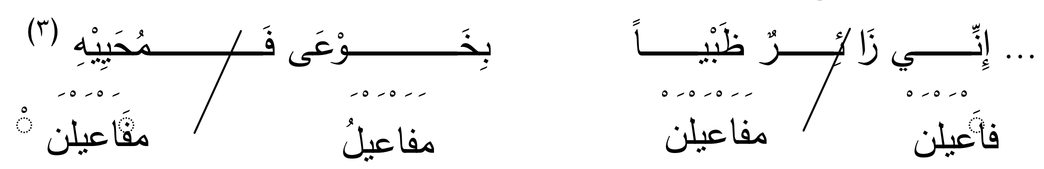
[٦]. الديوان : ١٦٨ . وينظر : الديوان وذيله : ١٣٣ ، ١٥٠ ، ١٩٢ .

[٧]. الوقف : " وهو تسكين الحرف السابع ، ولا يكون إلاّ في " مفعولات " في السريع ، ومنهوك المنسرح " . شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراضي : ٥١ – ٥٢ .

[٨]. ذيل الديوان : ١٩١ .

حيث أصاب الوقف عروض البيت وضربه ، إلى جانب الطي الذي نال من تفعيلة عجز البيت الأولى .

وطرأت على ديوانه زحافات وعلل عديدة منها ، الخرم [١] والكف [٢] ، نحو قوله من [بحر الهزج]:



نـال الخـرم مـن صـدر بيتـه ، أمـا الكـف عجـزه ، وكثيـراً مـا تجتمـع فـي شـعر العرجي اكثر من زحاف أو علة ، كقوله من [بحر السريع] :

إنَّ امْـــرَءاً تَعْتَـــادُهُ ذِكَـــرٌ   مِنْهَـا ثَـلاَ ثُ مِنـىً لَـذُو صَـبْرِ [٤]

متْفاعلن متْفاعلن متْفا   متْفاعلن متفاعلن متْفا

إضمار إضمار حذاء   إضمار أحذ مضمر

كما نرى أصاب الإضمار [٥] صدر البيت وعجزه ، أما الحذو [٦] ، فنال من من عروض البيت وضربه . إن زحاف القبض [٧] ، كسابقه الخبن ، من حيث كونهما أكثر وروداً من غيرهما في ديوانه ، نحو قول العرجي من [بحر المتقارب]:

---

[١] . الخرم : هو حذف أول الوتد المجموع من أول البيت من التفعيلة (مفاعيلن : فاعيلن) . ينظر : العروض الواضح – ممدوح حقي : ٥٣ .

[٢] . الكف : "وهو حذف السابع الساكن من الجزء " . شرح تحفة الخليل–عبد الحميد الراضي:٤٥.

[٣] . الديوان : ١٠٢ .

[٤] . ذيل الديوان : ١٨٤ .

[٥] . الإضمار : " هو تسكين الثاني من الجزء " .شرح تحفة الخليل – عبد الحميد الراوي : ٤٥ .

[٦] . الحذو : " هو حذف الوتد المجموع ...... " .المصدر نفسه : ٥٢ .

[٧] . القبض : " هو حذف الخامس الساكن من الجزء " .المصدر نفسه : ٤٥ .

أَهَاجَـكَ رَبْـعٌ عَفَـا مُخْـلِقُ ؟ نَعَـمْ ! فُـفؤادُكَ مُسْتَغِـلقُ [1]

فعولُ فعولن فعولن فعو فعولُ فعولُ فعولن فعو

قبض محذوفة قبض قبض محذوفة

نستخلص مما سبق أن بعض الزحافات والعلل قد ساهمت في تقصير زمن الإيقاع داخل تفعيلة البيت وبعضها الآخر ساهم في إطالة زمن الإيقاع داخل التفعيلة لتوحيد النغمة .

ب- القافية :

القصيدة العربية تحتاج لكي يكتمل بناء نصها الشعري إلى عنصر آخر يرتبط بالوزن ارتباطاً وثيقاً ، إذ كلاهما يتمم الآخر . فالشعر العربي : " كلام موزون مقفى دال على معنى " [2] ، وبدونهما لا يمكن لنا أن نعدّه شعراً ، فالقافية: " ... تمثل حوافر البيت ومواقفه ، فان صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته " [3] . لأن تكرارها يزيد من وحدة النغم الموسيقي ولا سيما في الشعر الجيد ، إذ ترتبط كلماتها بموضوع القصيدة وعندئذ يكون معنى البيت قائماً عليها ، لأنها المجلوبة له لا العكس ، ذلك أن كلمات البيت التي تسبقها لا تستطيع ان تقوم مقامها باعتبارها النهاية الطبيعية للبيت الشعري [4] .

عني القدماء بالقافية فتحدثوا عن مفهومها ،وحروفها ،وأنواعها ،وعيوبها ، وقد اختلفت المفاهيم التي طروحها ، فهي على رأي الخليل : " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [5] ، أما الأخفش

---

[8] . الديوان : ٥٥ . وينظر الديوان وذيله : ٨٥ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٥٧ ، ١٦٧ ، ١٨٥ .

[1] . نقد الشعر – قدامة بن جعفر : ٥٣ .

[2] . مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي – د. جابر احمد عصفور : ٤٠٧ .

[3] . ينظر : النقد الأدبي الحديث – د. محمد غنيمي هلال : ٤٤٢ – ٤٤٣ .

[4] . فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٦ ، ١٩٨٧ : ٢١٣ .

(ت ٢١٥هـ) يحدها بقوله : " اعْلَمْ أَن آخر كلمةٍ في البيت . وإنما قيل لها قافيةٌ لأنها تَقْفو الكلام ...... " [١] .

ذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن القافية : " ليست .. إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن ... " [٢] ، ولكن الرأي الصائب هو رأي الخليل ، لأن القافية ليست حرف الروي كما يزعم بعضهم ، ا لو كانت كذلك لجاز للشاعر أن يجمع بين " ماثل " و " مثل " وهذا ما لا يمكن حدوثه لحالة الاختلاف الواضحة بين القافية والاتفاق الحاصل في الروي ، بل شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة شعره [٣] .

حرص العرجي في شعره على الاهتمام بقوافيه فآثر القوافي التي استساغت الآذان العربية سماعها من سواها ، موظفاً إياها في قصائده ومقطوعاته ، حيث كانت حروف الروي الآتية : " الراء ، اللام ، الباء " حروفاً لقوافيه والبقية توزعت في ثنايا ديوانه [٤] ، ليوافق بذلك ما اعتادته الأسماع لشيوعها وكثرتها وجمالها ورقتها ، وهذا لا يعني بالضرورة عدم وجود القوافي التي ربما استهجنتها الأذن العربية ولم تنل إعجابها ، إذ وجدنا القوافي الحوش والنفر في ديوانه ، وهذا ما سيوضحه الجدول الإحصائي الآتي :

---

[٥] . القوافي – أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت ٢١٥ هـ) ، تحقيق د. عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٧٠ : ١ .

[١] . موسيقى الشعر : ٢٧٣ .

[٢] . ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي : ٢١٣ .

[٣] . وهي : " الهمزة ، الألف ، الكاف ، السين ، الجيم ، التاء ، الفاء ، الضاد ، الحاء ، القاف ، الياء ، النون ، الميم " .

الجدول رقم (٧)

ت	القافية	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	الراء	٩	٧	١٥٩	١٧
٢	اللام	١٢	٣	١٩٩	١٧
٣	الباء	٨	١	١٥٥	١٠
٤	الدال	٨	–	١٥٢	٩
٥	الميم	٨	–	١١٥	٩
٦	القاف	٧	١	٨١	٩
٧	النون	٦	١	٧٣	٨
٨	الجيم	١	٢	٢٨	٣
٩	العين	٣	–	٤٥	٣
١٠	الضاد	٢	١	٢١	٣
١١	الألف	١	١	٣٤	٢
١٢	الفاء	٢	–	٣٤	٢
١٣	الحاء	٢	–	٣١	٢
١٤	السين	٢	–	٢٤	٢
١٥	الياء	١	–	٢٠	١
١٦	الهمزة	–	١	٦	١

١٧	الكاف	–	١	٦	١
١٨	التاء	–	١	٥	١
المجموع	**١٨**	**٧٢**	**٢٠**	**١١٨٨**	**١٠٠**

يفصح الجدول الإحصائي عن ذوق فني متميز وأذن موسيقية رقيقة عذبة ، إذ إن الشاعر انتقى ثمانية عشر حرفاً من حروف الشعر العربي ، لتكون حروفاً تزين أبيات شعره في نهاياتها ، حيث كانت قافية الراء الأولى [١] ، من حيث الشيوع والكثرة في ديوانه ، مرتبطة بحزن الشاعر ومعاناته الروحية في لغة رقيقة لينة جميلة استطاعت هذه القافية أن توحي بها ، لتتأخر قافية اللام [٢] عن الراء بفارق بسيط ، من حيث عدد القصائد والمقطوعات التي نظمها العرجي فيها، لها اثر نفسي حزين ، ربما كانت طبيعتها الغنائية أعني أن الأبيات التي جاءت فيها تصلح لأن تغنى وتلحن ، وربما كانت نفسية الشاعر هي التي ساهمت بان تكون مقطوعاته الرائية أكثر من مقطوعاته اللامية ، ولكن إذا ما قارنا بين هاتين القافيتين الرائية واللامية من حيث عدد الأبيات ، نجد أن اللامية كانت أكثر في عدد أبياتها من الأولى .

وتأتي بعد ذلك قافية الباء [٣] ، التي ارتبطت بما يكابده الشاعر في حبه من آلام وشقاء ، بلغة حوارية قصصية تنساب رقة وعذوبة ، ثم تأتي قافية الدال [٤] ، وقد كان لها علاقة بوصف مشاهد الرحيل والمغامرات الغزلية الإباحية ، ونلمس هنا انعدام وجود المقطوعات ، وأظن أن قوة انفعال الشاعر كان لها الأثر في ذلك ، ومثلها قافية الميم والقاف والنون من حيث نسبة الشيوع في ديوانه [٥].

---

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٣٤ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٦٦ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٢) . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٢٠ ، ٤٥ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٨ ، ١٢٢ ، ١٥١ ، ١٧٠ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ .

(٣) . ينظر : الديوان وذيله : ٢٣ ، ٦١ ، ١٠٠ ، ١١٤ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧٥ .

(٤) . ينظر : الديوان : ١٠ ، ٩٥ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ، ١٥٩ ، ١٦٦ .

(٥) . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٩٧ ، ١٢١ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٦٨ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

وحين نصل إلى قافية الجيم والعين والضاد والألف والفاء والحاء والسين والياء والهمزة والكاف والتاء ، نلمح تضاؤل عدد القصائد ، وندرة وجود المقطوعات في بعضها إن لم يكن انعدامها ، وربما كانت طبيعة السياق الذي أتت فيه المسؤولة عن ذلك ، فالنزعة القصصية التي ارتبطت باستعماله للجيم والسين والياء والفاء والألف والضاد والعين التي تستدعي سرد الأحداث عبر زمن إيقاعي طويل علّة ذلك ، وربما كانت طبيعة قافية الياء والهمزة والكاف والتاء هي السبب [١] .

نلحظ عزوف العرجي عن استعمال القوافي النادرة الاستعمال [٢] ، حيث لا نجد في ديوانه قافية الغين ، الذال ، الخاء ، الزاي ، الواو ، الظاء ، الشين ، الثاء ، وكذا التي عرفت بقلة انتشارها في الشعر العربي [٣] ، فقد أعرض عن استعمالها في شعره إلاّ الضاد التي وردت في ديوانه على نحو ضئيل في قصيدتين فقط ، في حين نلمس حرصه على تسخير ما هو أكثر دوراناً على الألسن وشيوعاً في شعر القدامى من القوافي ، حيث وردت في ديوانه الراء ، اللام ، الميم ، النون ، العين ، الباء ، الدال ، السين . والى جانب هذه القوافي الكاف ، الفاء ، الجيم ، الياء ، الحاء ، الهمزة ، الضاد ، القاف ، وهي متوسطة في درجة شيوعها في شعر العرب [٤] .

إن التفاوت في كمية ورود هذه القوافي يلفت الانتباه إلى إحساس الشاعر بملاءمة بعضها لموضوع القصيدة وبالعكس ، ويعدّ سليمان البستاني قوافي الشعر كبحوره بقوله : " فقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضوع آخر ... " [٥] . فالقاف تجود في مواضع الشدة والحرب ، أما الدال ففي الفخر والحماسة والميم واللام يستخدمان في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ١٧ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٨٢ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٩ ، ١٧٦ ، ١٨٦ .

[٢] . ينظر : موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس : ٢٧٥ .

[٣] . ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٥ .

[٤] . ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٥ .

[٥] . إلياذة هوميروس : ١ : ٩٥ .

والنسيب . ومتى ما كانت قوافيه صعبة ضيقة ثقيلة ، بات الأمر صعباً على الشاعر لأنه عندئذ يضطر إلى استعمال ما هو وحشي ومنبوذ ومهمل من الكلام ، إذ إن إمكانية التصرف بالمعاني ضيقة ، وعندئذ يتعذر على المتلقي الفهم ويشكل على الشاعر نظم شعره [١] .

أرى أن الذي ذكره سليمان البستاني في الإلياذة مردود ، وكل من ذهب هذا المذهب فكلامه مرفوض أيضاً ، لأن الشدة غير مقصورة على الحرب ، فالشدة تعني زيادة الانفعال وارتفاعه، وإلا فلماذا لا يكون في ذلك الغزل لا سيما العذري منه ؟ بل أن كثيراً من الأصوات اكثر بروزاً وأوقع نفساً من صوت القاف ، فلماذا القاف تحديداً ؟ وخير ما يؤكد كلامنا ، قول الشاعر في مطلع قصيدته الغزلية من [بحر الطويل] :

أَرِقْتُ بِسَلْعٍ إِنَّ ذَا الشَّوقِ يَأْرَقُ　　　لِبَرْقٍ تَبَدّى آخِرَ اللَّيْلِ يَخْفُقُ [٢]

استطاعت قافية القاف أن تخلق إيقاعاً صوتياً داخل البيت الشعري يتناغم مع حرف القاف ، الذي اكتنف هذا السياق في (أَرِقْتُ ، يَأْرَقُ ، لِبَرْقٍ ، يَخْفُقُ ، الشَّوقِ) معبرة عن شدة انفعال الشاعر وتوتره وقلقه ، متلائمة مع جوّ القصيدة العام في إيقاع قوي جميل ذي اثر نفسي عميق في ذات المتلقي ، مع أن الموطن الذي جاءت فيه كان الغزل لا الحرب ، ولكنها مع ذلك أجادت في تصوير مشاعر العرجي، وحالة عدم الاستقرار الروحي الذي يعيشه في ظل هذه التجربة العاطفية. وكذا قوله من [بحر الطويل]:

غَداً يَكْثُرُ الْبَاكُونَ مِنَّا وَمِنْكُمُ　　　وَتَزْدَادُ دَارِي مِنْ دِيَارِكُمُ بُعْدَا [٣]

هيّأ الشاعر في هذا البيت ما يومئ إلى قافيته ، نعني حرف " الدال " الذي تكرر ست مرات ، وتكرار صوت الدال هذا تمّكنَ من إيصال حالة الحزن والبكاء التي تنتاب المحبين لحظة الوداع والفراق ، هذه النغمة الحزينة الرقيقة المنبعثة من رنين صوت الدال تلاحمت مع جوّ القصيدة العام .

---

[٦] . ينظر : إلياذة هوميروس : ١ : ٩٦– ٩٧.

[١] . الديوان : ٣٠ .

[٢] . الديوان : ١٠٩ .

إن الشعر العربي جميعه ، إما مضموم أو مفتوح أو مكسور أو ساكن ، ولاشك أن هناك بعض الفوارق في الحيز المكاني الذي تشغله ، فحين نأتي إلى شعر العرجي نلمس أن اغلب القوافي التي جاءت في ديوانه كانت مضمومة ومكسورة ثم مفتوحة ، أما القافية الساكنة فكانت ضئيلة في درجة ورودها في شعره . وفيما يأتي جدول إحصائي يوضح حالة التفاوت بين هذه القوافي من حيث الكثرة والشيوع .

جدول رقم (٨)

ت	الحركة	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	الضمة	٢٣	٩	٤٧٥	٣٤
٢	الكسرة	٢٦	٦	٣٣١	٣٤
٣	الفتحة	٢٠	٥	٣٥٣	٢٧
٤	السكون	٣	–	٢٩	٣
المجموع	٤	٧٢	٢٠	١١٨٨	١٠٠

يثبت هذا الجدول أن نصيب القافية المضمومة والمكسورة من شعر العرجي يفوق المفتوحة والساكنة من حيث عدد القصائد والمقطوعات ، وعدد الأبيات ونسبة الشيوع ، إذ إن طبيعة شعره المتسمة بالخفة وقابلية التطويع في ألفاظه وتراكيبه تبيح ذلك ، لأن الرقة واللين صفة لابد من وجودها في مخاطبة المحبوبة ، وبثّ مشاعر الحب ولوعته ، والحديث عن خلجات ذات الشاعر وأحزانه والتي ألفناها في مواطن استعماله للضمة والكسرة ،نحو قوله [(١)] من [بحر البسيط]:

وَدَّعْـتَهنَّ وَلاَ شَـيْءٌ يُرَاجِعُنِـي ... اِلاَّ البَنَـانُ واِلاَّ الأَعْـيُنُ السُّجُمُ

" إِذَا أَرَدْنَ كَلاَمِـي عِنْـدَهُ اعْتَرَضَـتْ ... مِنْ دُونِـهِ عَبَرَاتٌ فَـانْثَنَى الْكَلِمُ "

---

(١) . الديوان : ٧ .

لَمَّــا تَبَيَّنَــهُ ، وَالوَجْــدُ يَعْطِفُنِــي   لِحُــبُّهُنَّ ، وَهُــنَّ الْوُلَّــهُ الــرَّؤْمُ

تنساب من ألفاظ هذا البيت الرقة والعذوبة في مشهد حزين تتأجج فيه مشاعر الحب ولوعة الفراق في لحظة وداع الحبيب لمن يحب ، فما إن يتأهب ويتهيأ للرحيل حتى توقفه مشاعر الحب ودموع عيون من يحب في صورة مؤثرة تؤجج في المتلقي مشاعر الحزن والأم ، فإذا ما رمن كلامه اعترضتهن عبارات منعتهن من الكلام ، لما يظهره كل منهم للآخر من وجد في لحظة عناقهن له من فرط حبهن له ، كالناقة الحانية على مولودها الصغير ، فأوحت حركة الضمة متآزرة مع العناصر الموجودة داخل النسيج الشعري بتدفق أحاسيس الحب والعاطفة الجياشة في حالة من الانفعال الوجداني في سياق جميل عذب .

ربما ارتبطت حركة الكسرة بالوضع النفسي للشاعر ، حيث نجد مشاعر الثورة والغضب والتمرد ، ثم إن اقترانها بياء المتكلم ربما يعطيه فرصة كبيرة للحديث عن ذاته أو عن تلك الأحاسيس الملتهبة بالحب والحنين يعلل مجيء الكسرة على هــذا النحــو فــي ديوانــه ، نحــو قولــه فــي مطلــع قصــيدته الغزليــة مــن [بحر الخفيف]:

يَـا لَقَـوْمِي لِطُـولِ هَـذَا العِتَـابِ   وَلِصَـبْرِي عَلـىَ الهَـوَى وَاجْتِنَـابِي [١]

ارتبط إيحاء حركة الكسرة بالأسى والحزن العميق بفكرة القصيدة وجوّها العام المعبر عن معاناته ، وهو يرسل عبرها شكواه من أبناء قومه وانثالت الياءات في ألفاظ هذا البيت ، وهي (لَقَوْمِي ، لِصَبْرِي ، اجْتِنَابِي) ، ومما زاد من النغم الهادئ الحزين المعصور بألم الشاعر وجود " ياء النداء " والمنادى المستغاث الذي ساهم في مدّ الصوت ، واستيعاب أكبر قدر ممكن من حالة الغضب والانفعال الروحي لدى الشاعر .

إن قلّة حضور السكون [٢] في ديوانه ، مقارنةً بالضمة والكسرة أولاً ، والفتحة والفتحة ثانياً ، متأتٍ من أن الشاعر بحاجة إلى مدّ الصوت ليمتص قوة الانفعال

---

[١] . الديوان : ١٤٦ .

[٢] . ينظر : الديوان وذيله : ٣٨ ، ١٠٢ ، ١٩١ .

التي في داخله ، وهو يعبّر عن العواطف والمشاعر الملتاعة على أغلب الظن ، وهذا يعني أن القافية المطلقة [١] هي الغالبة على شعر العرجي قياساً بالمقيدة [٢] ، القليلة الشيوع في الشعر العربي ، إذ لا تكاد تتجاوز عشره مع ما ما فيها من حرية للشاعر ، لأنها أيسر تلحيناً من المطلقة ، لذلك كثرت في شعر العباسيين عنه في شعر الجاهليين ، لانتشار الحركة الغنائية ومواءمتها لهذا النوع من القوافي [٣].

جدول رقم (٩)

ت	القافية	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
١	المطلقة	٦٩	٢٠	١١٥٩	٩٦
٢	المقيدة	٣	–	٢٩	٣٢
المجموع	**٢**	**٧٢**	**٢٠**	**١١٨٨**	**١٠٠**

استثمر العرجي الإمكانيات الموسيقية للقافية المطلقة مقترنة بألف الإطلاق في أغلب ديوانه ، مما سهّل الأمر على منشدي شعره أو مغنيه ، لأنها أعطتهم القدرة على مد الصوت إلى أقصى الحدود ، كقوله في مقدمة قصيدته في " حُمَيْدَةَ " من [بحر الخفيف]:

حَمَلَ القَلْبُ مِنْ حُمَيْدَةَ ثِقْلاَ   إنَّ فِي ذَاكَ لِلْفُؤَادِ لَشُغْلاَ [٤]

---

[١] . القافية المطلقة : " هي التي يكون رويّها متحركاً " . فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي : ٢١٧ .

[٢]. القافية المقيدة : " هي التي يكون رويّها ساكناً فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية " . المصدر نفسه : ٢١٦ .

[٣] . ينظر : المصدر نفسه : ٢١٧ .

[٤] . الديوان : ١٢٢ . وينظر : الديوان : ٦٤ ، ٧١ ، ١٠٧ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ، ١٣٤ .... الخ .

أرى أن الإطلاق في قوافي العرجي ، يمكن أن يُعزى في اغلب الظن إلى ما فيه من غنائية وانسيابية وليونة منحت شعره إيقاعاً موسيقياً جميلاً عرض كماً كبيراً من المشاعر والأحاسيس والى جانب هذا زينت " هاء " الوصل مع " ألف " المد شعره بإكسابه انسجاماً وسلاسةً ، ثم إنها أفادت منشده ، إذ هيأت له الفرصة في استغلال مواهبه الصوتية [1] ، كما في قوله [2] من [بحر الطويل]:
]:

فَمَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى بِجَلْدٍ وَإِنْ نَأَتْ   وَشَرُّ قُلُوبِ الوَاجِدِينَ جِلاَدُهَا
فَلاَ النَّفْسُ تَرْضى عَنْ سُلَيْمَى بِخُلَّةٍ   وَلَوْ نَحَلَتْ نَفْسِي وَطَالَ بعَادُهَا

لقد جاء جانب كبير من شعر العرجي ممدوداً ، لتحتوي تلك الألفات الممدودة المتتالية ثورة الانفعال وقوة انفجارها عن طريق مدّ الصوت ، مثال ذلك قوله من [بحر المتقارب]:

لَعَمْرُكَ مَا تَسْتَطِيعُ الغُمُوضَا   وَكَيْفَ ادِّكَارُكَ مَا لَنْ يَغِيضَا [3]
(٣)

يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى وصل قوافيه ، عن طريق إشباع حركات حروف الروي بالألف الممدودة والواو والياء ، نحو قوله مُشبعاً حركة الروي المكسور من [بحر الكامل]:

وَلَئِنْ مَنَحْتُ الوُدَّ مِنِّي لَمْ يَكُنْ   مِنِّي إِلَيْكِ بِمَا فَعَلْتُ أَيَادِي [4]
(٤)

أما إشباعه حركة الروي المضموم بالواو فقوله من [بحر الوسيط]:

تَرْجُو الوُشَاةُ بِأَنِّي فِيكِ أَرْهَبُهُمْ   وَكُنْتُ أَحْسِبُهُمْ مِنْ ذَاكَ قَدْ يَئِسُوا [5]
(٥)

---

[1] . ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي : ١١٧ .
[2] . الديوان : ١٦٨ . وينظر: الديوان : ٥٠ ، ٥٦ ..... الخ .
[3] . الديوان : ٦٨ . وينظر: الديوان : ٦١ ، ٦٣ ، ٧٠ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١٣٩ ..... الخ .
[4] ، الديوان : ٩٥ . وينظر: الديوان : ١١٤ ، ١١٥ ..... الخ .
[5] . الديوان : ١٥٠ . ينظر: الديوان : ٦٤ ..... الخ .

أضفى هذا الإشباع على شعر العرجي نغمات موسيقية جميلة ، تُعينه على تجاوز ما قد يعتري أبيات قصائده ومقطوعاته من خلل ، في عدد الوحدات الزمنية ، وفي حالة النقص والزيادة في تفعيلات صدر البيت وعجزه .

عيوب القافية :

تخللّ شعر العرجي بعض العيوب التي أصابت قوافي الشعر العربي من قديمه إلى حديثه ومنها :

١. **الإصراف** [١] : حيث لمسنا عدول الشاعر عن الضم إلى الفتح في البيت

الأخير من ميميته [٢] من [بحر الكامل] :

أَظُلَيْمُ إِنَّ مُصَابَكُمْ رَجُلاً ... أَهْدَى السَّلاَمَ تَحِيَّةً ظُلْمُ

أَقْصَيْتِهِ وَأَرَادَ سِلْمَكُمُ ... فَلْيَهِنهِ إذ جَاءكِ السِّلْمَ

وكذلك قصيدته البائية [٣] من [بحر الكامل] :

قَدْ رَابَهُ – وَلمِثْلِ ذَلِكَ رَابَهُ – ... وَقَعَ الْبَيَاضُ عَلَى السَّوَادِ فَشَابَهُ

لَوْنٌ حَسِبْتُ إلى النِّسَاءِ مُبَغَّضٌ ... عِنْدَ النُّصُولِ إِذَا يَحِينُ خِضَابُهُ

وبعد سبعة أبيات من قصيدته هذه عدل عن الفتحة إلى الضمة فقال من [بحر الكامل]:

وَيَرَى اللَّئِيمُ غَنِيمَةً فِي مَالِهِ ... سَبَّ الكَرِيمِ إِذَا الكَرِيمُ أَجَابَهُ

فَسَكَتُّ إِضْرَابَ الحَلِيمِ ، وَإِنَّمَا ... يُنجِي الحَلِيمَ عَنِ الْخَنَا إِضْرَابُهُ

القافية في هذه القصيدة غير منتظمة أو موحدة ، فبعد أن كانت حركة البيت الأول منها الفتحة ، نلمح انصراف الشاعر عنها إلى الضمة ، وهكذا في البيتين الحادي عشر والثاني عشر .

---

[١] . هو : اختلاف حركة الروي ما بين فتح ورفع أو فتح وكسرٍ . ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٦٧ . وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي : ٢٨٢ .

[٢] . ذيل الديوان : ١٩٣ – ١٩٤ .

[٣] . الديوان : ٢٣ – ٢٤ .

٢. **التضـمين** : وهو من العيوب التي أصابت قافية الشاعر ، ونعني به : " تعلّق قافية أحد أبيات القصيدة بأول البيت الموالي له تعلّقاً كلّياً " [١] .

وهذا ما نلمسه في ميمية الشاعر الآتية [٢] من [بحر الطويل]:

فَإِنْ تَكُ لَيْلَى أَذْنَبَتْ وَتَعَتَّبَتْ   لِتَعْلَمَ مَا عِنْدِي مَشَيْتُ تَزَعُّمَا
إِلَيْهَا ، فلم أَذْكُرْ حَيَاتِيَ ذَنْبَهَا   وَأَطْلَلْتُ حَقِّي إِنْ أَصَابَتْ لَنَا دَمَا

٣. **الإيطـاء** : " وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد " [٣] ، نحو قوله من [بحر الكامل] :

يَوْماً يَظَلُّ الرِّيمُ فِيهِ لاَزِماً   قَعْرَ الكِنَاس، وَلا يُحَسُّ ضَبَابُهُ [٤]

وبعد خمسة أبيات يكرر الشاعر لفظة القافية قائلا من [بحر الكامل]:

حَتَّى إِذَا قُضِيَ الرَّحيلُ وَقَدْ سَطَا   نَقْعٌ يَثُورُ إلى السَّماءِ ضَبَابُهُ [٥]

أرى أن قلة العيوب التي وقعت في قوافي العرجي ، تؤكّد مهارته الفنية وإمكانياته الموسيقية المتميزة ، وأن هذه الهفوات ربما حصلت بفعل عامل السهو ، أو رغبة الشاعر في أن يخفّف من حدّة الرتابة التي يخلقها توالي الحركات وعدم تجانسها مع بعضها ، وإدراكه عدم إمكانية استيفاء البيت الأول لمعناه ، فيتممه في الذي يليه ، ليُسبغ عنصر الوحدة العضوية والمعنوية والنفسية على جوّ قصيدته ، ولا

---

[٤] . تبسيط العروض – نور الدين صَمُّود ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ٢ ، ١٩٨٥ : ٢٨٠ .
[١] . الديوان : ٣٦ .
[٢] . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٦٩ .
[٣] . الديوان : ٢٥ .
[٤] . الديوان : ٢٦ .

أعتقد أن العرجي بعد كل ذلك يمكن أن يقع في هذه العيوب ، عن سوء فهمٍ ، أو عجزٍ في قابلياته الشعرية .

الضرورة الشعرية :

الشاعر يختلف عن الشخص العادي وعن الناثر ، إذ انه يخضع لعوامل عديدة تحكمه في التعامل مع النص الشعري ، منها السياق والموسيقى الشعرية ، فيلجأ إلى حذف كلمة وإبدال كلمة بأخرى وفك الإدغام وتصريف ما لا ينصرف ، فيجوز له ما لا يجوز لغيره . ويقول ابن عصفور في ذلك : " اعلم انّه يجوز في الشعر وما أشبْهه من الكلام المسجوع ، ما لا يجوز في الكلام غير المسجوع ، من ردِّ فرعٍ إلى أصلٍ ، أو تشبيهٌ غير جائزٍ بجائزٍ اضطراراً إلى ذلك أو لم يضْطر إليه ، لأنّه موضع قد الفت فيه الضرائر " [١] . وتحت عنوان (ذكر ما يحتمله الشعر) ، ذهب ابن عصفور الاشبيلي إلى للرأي ذاته [٢] و السيد محمود شكري الالوسي في تعريفه لمفهومها بقوله : " ذهب الجمهور إلى أن الضرورة ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر ، سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا " [٣] ، فله الحق في : " ..... أن يتسع في معانيه ، وفي دلالات ألفاظه ، وأشكال نسيجه الشعري تبعا للظاهرة الفنية في شعره وليس له أن تبع اتساعاً مفرطاً في قواعد التعبير والصياغة النحوية ، لمساس هذا المذهب بأصول العربية، التي يترتب عليه أن يعرف ما يصح له أن يخرج به عليها ، لتكون لديه الحجة على منتقدٍ ما يؤديه إليه وزن أو قافية أو معنى شعري معجب . نقول هذا ، وقد اقترن بهذه القضية – فيما – نزعم اضطراب النقاد والمتأدبين في تقويم الضرورة الشعرية بحيث كثر التشنيع على الشعراء بحق وبغير حق ، جهلاً بأصول اللغة أولا ، وبما يجوز للشاعر أن يستعمله في الضرورة ثانياً "

---

(١) . المُقَرِّب : ٢٠٢ .

(٢) . ينظر : ضرائر الشعر– ابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ١٣ .

(٣) . الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر– السيد محمود شكري الالوسي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، د. ط ، د. ت : ٦ .

[١] . ويرى الدكتور إبراهيم السامرائي أن لغة الشعر، لغةً خاصة تتطلب من الشاعر الشاعر إعمال الفكر والكدّ لكي يصل إليها ، لأن ما يلقاه منها ليس بالشيء اليسير ، فيضطر أحيانا للخروج عن المألوف في اللغة العربية ، وهذا ما يدعى (بالضرورة) عند نقّاد الشعر أو الخروج ، وهو من تمام آلات هذه اللغة الخاصة وليس مجرد رخصة أو متنفس للشاعر [٢] ، ذلك أن بعض من الشعراء يجد في قواعدها قيوداً تحول بينه وبين ما يرمي التعبير عنه بفطرته ، ويعدّ بعضهم الضرورة الشعرية رخصةً ، فيتحدث عنها تحت عنوان (باب الرخص في الشعر) [٣] ، نحو قول الشاعر من [بحر السريع] :

مِنْـــكِ أَيَـــادِيْ أَسْــدَيْتِهَا   إلَـيَّ فِيمَـا نَـابَ أَزْمَنَـا [٤]

سكنت للضرورة الياء وبقي رسمها دال على الفتحة المنتظرة وهي مفعول ثانٍ للفعل أنس ولم يحذف ياؤه وأن كان نكرة لأنه في حالة نصب [٥] .

ويلجأ الشاعر إلى إبدال حركة الفعل المجزوم بـ " لَمْ " السكون إلى الكسرة مراعاة لحركة القافية ، فيقول من [بحر البسيط]:

إلاَّ الَّذِي أَبْصَرَتْهُ الْعَيْنُ إذ وَقَفُوا   مِنْهُمْ ،وَلَوْ خِفْتُ مَا قَدْ كَانَ لَمْ يَكُنِ [٦]

(٦)

وقد لا يحذف الشاعر الياء من الفعل المضارع المسبوق بجازم (يَشْوِي) مراعاةً للوزن في قوله من [بحر البسيط]:

قَبْلِي، فَلَمَّا بَلَغْتُ الرَّدْمَ ، أَبْصَرَنِي   رِيمٌ رَمَانِي فَلَمْ يَشْوِي مِنَ القَتَرِ [٧]

وقد يشبع الشاعر حركة الكسرة نحو قوله من [بحر البسيط] :

---

[٤] . الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية – د. عبد الوهاب محمد علي العدواني ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩٠ : ٢٢٠ .

[٥] . ينظر: لغة الشعر بين جيلين – د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر،عمان،د. ط ، د. ت :١٨–١٩.

[١] . ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٢٦٩ .

[٤] . الديوان : ١٦٩ .

[٥] . ينظر : الديوان : ١٦٩ ، هامش المحققين رقم (٣) .

[٤] . الديوان : ٣٩ .

[٥] . الديوان : ١٣١ .

لَمْ أَجْنِ ذَنْبَاً وَلَمْ آتِي لَكُمْ سَخَطاً   فَفِيم تُحْجَبُ عَنيَّ دُوْنَكِ الطُّرُقُ [1]

فقد " اشبع الشاعر الكسرة في قوله : لَمْ آتِي ، وأما الياء فهي محذوفة بالجزم ، وحركة الإشباع من الضرائر " [2] .

وقد وردت في ديوان العرجي أبيات عديدة [3] ، لمحنا فيها التصرّف بالألفاظ ، لأنه أقرب الى اللغة الشعرية أو الصق باللغة الشعرية لما تتطلبه التجربة الشعرية من اتساع في المعاني تبعاً لمضمون القصيدة .

---

(1) . الديوان : ٣٣ .

(2) . الديوان : ٣٣ ، هامش محققين رقم (١) .

(8) . ينظر :الديوان:٨،١٠٢،٩٩،٥٣،٤٦،٣٩،٣٨،٣٣،٢٦،٢٤،١٥٥،١٢٩،١٢٣،١٠٩،١٠٨...الخ .

المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

مكونات الموسيقى الداخلية في شعر العرجي :

١. التكرار :

وسيلة من وسائل التعبير الفنية التي جنح إليها العرجي ، ليُضفي على شعره إيقاعاً داخلياً جميلاً معبراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه . فالتكرار في التعبير الأدبي هو : " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير ، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره أو نثره " [١] .

تحدث ابن رشيق القيرواني موضحاً أهمية هذا الاسلوب في الأداء اللغوي، والمواطن التي يحسن الإتيان به بقوله : " للتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذْلانُ بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب ، إذ كان في تغزل أو نسيب " [٢].

أفرغت الناقدة الدكتورة نازك الملائكة جانباً من كتابها ، للحديث عن التكرار ودلالته واساليبه فقالت : " .... إن التكرار ، في حقيقته ، إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، .... وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها . أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما " [٣].

---

[١] . جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ٢٣٩ .

[٢] . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢ : ٧٣ – ٧٤ .

[١] . قضايا الشعر المعاصر – د. نازك الملائكة ، دار العلم ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٤ : ٢٦٦ .

وذكاء الشاعر ومهارته الأدبية يدعوانه إلى توليد معان جديدة في ألفاظه المكررة ، أو تأكيد معاني القدماء التي اتكأ عليها كمسلمات تقليدية على الأقل ، إذ بالقدر الذي يكسب التكرار فيه بنية السياق الفني جمالاً ودلالة شعورية محددة ، قد يكسب هذه البنية قبحاً إذا لم يوفق الشاعر في استعماله له في المكان المناسب لأنه لابدّ للألفاظ المكررة من ارتباطها بالمعنى العام بالقصيدة أو النصّ الشعري .

واتخذ التكرار في ديوان العرجي عدة هيئات أو صور، منها تكرار حرف، مثل نونيته التي يقول فيها [1] من [بحر السريع] :

هَـاجَ مَحَـلُّ الحَـيِّ أَحْـزَانَا ... بَالَرَّوْنَـةِ الـعَلْيَا ، فَأَبْـكَانَا
أَيَّـانَ أُنْضَـى وَرَفِيقَـينِ لِـي ... يُعَـاوِرَانِ الوَجْـدَ أَحْيَانَـا
قَـدْ حُـمِّلاَ مِثْـلَ الَّـذِي حُمِّلَـتْ ... نَفْسِي مِنَ الوَجْدِ ، وَأَهْوَانَا
شَـتَّى فَكُـلٌّ يَشْـتَكِي مَـا بِـهِ ... لاَ يَـذْهِبُ الـرَّحْمنُ شَـكْوَانَا
أَيَّـامَ عَيْشِـي لَـيِّنٌ مَسُّـهُ ... وَخَيْرُ عَيْشِ المَرْءِ مَا لاَنَا
حَتَـى عَـدَانَا كَاشِـحٌ شَـامِتٌ ... يَجْعَـلُ نَـارَ الحُـبِّ نِيرَانَـا
وَصَرْفُ دَهْرٍ لَمْ أَخَفْ صَرْفَهُ ... وَصَرْفُ هَذَا الدَّهْرِ أَبْلاَنَا
لاَ تَحْسَـبِي يَـا لَيْـلَ إِنْ بِنْـتُمْ ... مِنَّـا بِـأَنَّ البُعْـدَ أَنْسَـانَا
مِنْـكِ أَيَـادِيْ كُنْـتِ أَسْـدَيْتِهَا ... إِلَـيَّ فِيمَـا نَـابَ أَزْمَانَـا
يَا لَيْلَ إِنِّي قَائِلٌ - فَاسْمَعِي - ... وَحَـالِفٌ بِـاللهِ أَيْمَانَـا
رَبِّ المُهِلِّـينَ إِلَـى بَيْتِـهِ ... بِـالحَجِّ مُشَّـاءً وَرُكْبَانَـا
مَـا زَالَ قَلْبِـي مُنْـذُ لَـمْ أَلْقَكُـمْ ... مُتَّخِـذاً ذِكْـرَكُمُ شَـانَا

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن الفراق بين الأحبة ، فيؤجج ذلك مشاعر الحب والألم في وجدانه ، وهو يستذكر الماضي والسعادة التي كان يحياها في ظله ، في إيقاعٍ هادئٍ حزينٍ ، ربما كان لحرف " النون " المتكرر تسع عشرة مرة من غير القافية ، دوره الفاعل في إضفاء جوّ قاتم وحزين على مضمون القصيدة ، إذ إن " .... لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لإنطباعات فجائية

[2] . الديوان : ١٦٨ – ١٦٩ .

مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات أو ما نصطلح عليه بـ(تداعي الحروف) ، حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثر ، فالشاعر يكرر حرفاً بعينه ، أو مجموعة من الحروف ، فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربته الشعرية ، فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه .... " [(١)] ، إلى جانب " الهاء والميم واللام والياء والقاف والسين والكاف والدال " التي توالت أصوات حروفها على مسامع المتلقي ، لتكسو هذا النصّ نغماً مؤثراً لمتلقيه ، ومما قوّى هذا الجرس الرقيق ، تتابع ألفاظ المدّ في ورودها ، ليمتد ذلك الصوت المشحون بالشجون والأحزان ، ثم توافرت في القصيدة أعلاه ألفاظاً عبّرت عن تلك المعاناة ، وهي : (أَبْكَانَا ، شَكْوَانَا ، أَحْزَانَا ، نِيرَانَا ، أَبْلانَا) المطلقة ، متآلفة في حروفها وحركاتها مع بعضها بعضاً، ودلالتها على معان متقاربة ، وهي متقاربة في مخارجها ، ذلك أن الراء واللام والنون تخرج من طرف غار الفم أي (اللسان والشفتين) ، والباء والميم مخرجها ما بين الشفتين ، وأضاف وجود الدال والسين والهاء ليناً وطلاوة ، مع قوة في جرسه من قبل القاف [(٢)] ، لأنها متآلفة من حيث وزنها وإيقاعها الذي ينتمي إلى القافية : " .... لأنها أوضح أجزاء البيت جرساً ، ولأنها الوحدة الموسيقية التي تُبنى عليها موسيقى القصيدة ، ولأن فيها (الرويّ) الذي تنسب إليه القصيدة وتلقب به ، وتلزم في كل بيت في موضع واحد .... " [(٣)] ، وكذلك قوله [(٤)]من [بحر الهزج]:

... إنِّـــي زَائِـــرٌ ظَبْيـــاً	بِخَـــوْعَى فَمُحَيِّيْـــهِ
غَـــزَالاً شَـــفَّهُ هَـــمٌّ	لأَنِّـــي لَسْـــتُ آتِيـــهِ
أَحَـــبُّ النَّـــاسِ إِنْسَـــاناً	إِلَيْنَـــا هُـــوَ يُرضِـــيهِ

---

(١) . الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق – د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ١٢ ، س ١٧ ، ١٩٩٢ : ٧٣ .

(٢) . ينظر : كتاب العين – أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي ، مطابع الرسالة ، الكويت ، د. ط ، ١٩٨٠ : ١ : ١٢ – ١٣ .

(٣) . عبقري من البصرة – د. مهدي المخزومي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ : ١٠٩ .

(٤) . الديوان : ١٠٢ – ١٠٣ .

عَلَـى مَـا كَـان مِـنْ بَـأْوٍ   وَمِـنْ زَهْـوٍ وَمِـنْ تِيـهِ
لَهُ مِنْ فَاضِلِ الحُسْنِ الَّـ   ذِي مَا النَّعْتُ مُحْصِيهِ
وَخُلْــقٌ تَــمَّ لَــمْ يَجْــفُ   وَشَــرُّ الخُلْــقِ جَافِيــهِ

اقتـران قافيـة هـذه الأبيـات بضـمير الوصـل " الهـاء " ، إلـى جانـب ضـمير الوصل المخفي ، وهو " الياء " التي بعدها ، زاد من قوة تأثير النصّ وجمال نغمه الموسيقي ، ثم ما كان للنون واللام والراء من دورٍ فاعلٍ في إكساء السياق جرساً موسيقياً متناغماً - لتقارب مخارج هذه الحروف الثلاثة ، والتاء والفاء والجيم والحاء والسين وتنوين الفتح والضم مرتبطاً بمضمون القصيدة .

وتكرار الحـروف [١] ، والأسماء ، والأفعال [٢] ، من الأنماط التـي استعملها العرجي في اسلوب التكرار ، ليفيد المعنى توكيداً ونغماً موسيقياً منسجماً مع الحالة النفسية التي تعتريه ، نحو قوله مكرراً اسم حبيبته " لَيْلَى " على وجه الاستعذاب والتشوق ، وهو بهذا يزيد من حسن نغمه الموسيقي من [بحر البسيط]:

مِنْ حُبِّ لَيْلَى وَإِنَّ الأَرْضَ مَا سَكَنَتْ   لَيْلَى فإِنِي بِتِلْكَ الأَرْضِ مُحْتَبَسُ [٣]

وسّع الشاعر نطاق تكراره للفظة الواحدة ، إلى تركيب يتسع لأداء المعاني الواردة في شعره إلى تكرار الجملة ، نحو قوله [٤]من [بحر مجزوء الرمل]:

فَجَزَانَــا أَنْ حَمَــدْنَا   وُدَّهُ أَنْ لاَ يَغِيبَـــــا
وَجَزَانَـا الْيَـوْمَ عَـارَاً   حِـينَ يُنْثَـا وَعُيُوبَـا

وهـو بـذلك يعطـي البنـاء الفنـي لنصوصـه قـوّةً فـي المعنـى ، ويمـنح الـنص انسيابية في ألفاظه وانتظاماً في وزنه الشعري تكراره للتركيب النحوي المكون من الفعل والفاعل في الجملة الفعلية (فَجَزَانَا ، وَجَزَانَا) .

يردد العرجي في بعض الأحيان ، شطراً كاملاً من بيته الشعري ، كقوله في بائيته المطلقة من [بحر البسيط] :

---

[١] . ذيل الديوان : ١٧٦ .
[٢] . الديوان : ١٧١ .
[٣] . الديوان : ١٥٠ . وردت لفظة (فإِنِي) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (فإِنِّي) .
[٤] . الديوان : ٦٣ .

أَقُولُ لَمَّا التَقَيْنَا، وَهَيَ مُعْرِضَةٌ   لِقِيلِ وَاشٍ عَلَيْنَا يَقْرِضُ الكَذِبَا [1]

حيث ورد الشطر الأول من هذا البيت ثلاث مرات ، إذ جاء في داليته التالية ، من [بحر البسيط] أيضاً :

أَقُولُ لَمَّا التَقَيْنَا، وَهَيْ مُعْرِضَةٌ   تَشْكُو الجَفَاءَ ، وَإِخْلاَفَ المَوَاعِيدِ [2]

مقوّياً عن طريق هذا التكرار جرس الألفاظ ، لأن هذا التكرار أي (تكرار شطر بأكمله) يولد قوة إيحائية تعبّر عمّا يختلج في مكنون الشاعر من توكيد انفعاله عبر التكرار ، وكذلك يضفي في أغلب الظن بعداً جمالياً وإيقاعياً مُوحى به عبر التكرار . وربما كانت طبيعة بحر البسيط هي السبب في تكراره للمقطع الشعري أعلاه فهو طويل الإيقاع ، متنوع التفعيلة (قوي الجرس الموسيقي) + تكرار شطر بأكمله = متانة الإيقاع وحسنه ، وعمق تأثيره في المتلقي .

قد يكرر الشاعر الصدر الأول من بيته في عجز البيت ذاته مع شيء من التغيير من حيث الترتيب ، فيقدم ويؤخر في ألفاظه ليؤكد السياق ، وهذا التقديم والتأخير في المفردات يدفع السأم والملل الذي قد يشعر به المتلقي من ترددها على مسامعه ، ثم إنه يهيئ له الفرصة في تخمين قافية البيت مع الألفاظ التي تكمل المعنى ، وهنا تكمن المتعة ، ويزداد الجرس الإيقاعي لنسيج البيت قوة ، نحو قوله من [بحر الخفيف]:

أَجْشَمُ الهَوْلَ فِي الكَعَابِ وَقِدْماً   جَشِمَ الهَوْلَ ذُو الهَوَى فِي الكَعَابِ [3]

يكرر العرجي أبياتاً كاملة في عدد من قصائده ، محققاً بذلك إيقاعاً داخلياً عميق الأثر جميلاً ، كقوله [4] من [بحر الخفيف] :

إِنَّنِـــي - وَالمُجَمِّـــرِينَ بِجَمْـــعٍ   وَالمُنِيخِينَ خَلْفَهُمْ بِالْحِصَابِ
لَمْ أَحُلْ عَنْكَ ، مَا حَيِيْتُ ، بِوُدِّي   أَبَـداً أو يَحُـولَ لَـوْنُ الغُـرَابِ

---

(١) . الديوان : ١٤١ .

(٢) . الديوان : ١٦٠ . ونجده أيضا في مطلع نونيته المشبعة الحركة من بحر البسيط . ينظر : الديوان : ٦٥ .

(٣) . الديوان : ١١٥ .

(١) . الديوان : ١١٦ .

وقال أيضا [١] من [بحر الخفيف] :

" لاَ وَرَبِّ المُكَبِّـــرينَ بِجَمْـــعٍ وَالمُنِيخِينَ بَعْدِهُمْ بِالْحِصَابِ "

" لاَ يَحُـولُ الفُـؤَادُ عَنْـكَ بُـودٍّ أَبَـداً أو يَحُـولَ لَـوْنُ الغُـرابِ "

استعمل الشاعر في البيت الواحد من شعره ، اللفظة الواحدة ، بصيغٍ مختلفةٍ ، وهذا ما يسمى بـ (التكرار الاشتقاقي) وهو : " تكرار ليس بذات اللفظ وإنما بما يشتق منه ... " [٢]. وعلى نحو يلفت الانتباه ، وهذا أمر ضروري لتثبيت نغم الألفاظ في ذهن المتلقي، فتجد الشاعر يترنّم بلفظةٍ ما ، ويرددها ثلاث مرات، فتحس بعذوبة وجمال الإيقاع المنبعث من تكراره لها ، مثل قوله مكرراً الفعل الماضي (قال) بأنماطٍ اشتقاقيةٍ متباينةٍ من [بحر الخفيف]:

بِئْسَ مَا قُلْتَ ، لاَ تَظُنَّنَّ أَنِّي سَامِعٌ قَولَ قَائِلٍ إنْ بَغَاهَا [٣]

يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى تكرار التراكيب النحوية ، مضفياً على شعره انسيابيةً وانسجاماً متميزاً في إيقاعه ، كقوله من [بحر المنسرح]:

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يُخْبَرُ الطَّلَلُ ؟ وَ لَيْتَ شِعْرِي لأَيَّةٍ رَحَلُوا ؟ [٤]

كرر الشاعر هنا الجملة الاسمية المتكونة من حرف التمني " لَيْتَ " + اسمه (شِعْرِي) مرتين في صدر البيت وعجزه ، مما جعل شعره يتمتع بانتظام موسيقاه ، فالوحدات الزمنية لتفعيلاته متساوية في حركاتها وسكناتها ، لتكسوه حلاوة وطلاوة في نغماته ، إذ وظف العرجي اسلوب النداء بـ " يَا " لمدّ صوته ، وهو يتمنى من أطلال الحبيبة أن تحاوره ، مشخصاً إيّاها بما يختص به الإنسان ، أي (الكلام) ليمنح البيت حيويةً وحركةً تبعث الحياة في الجوامد.

---

[٢] . الديوان : ١٤٨ . وينظر : الديوان : ٣ ، ٨٥ ، ١١٥ ، ١٤٧ .

[٣] . جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال : ٢٥٥ .

[٤] . الديوان : ٥٧ . وينظر : الديوان : ٣ ، ٥ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٦ ...... الخ .

[٥] . الديوان : ٦٤ . وقد ذكر محققا الديوان أنه من البسيط وهذا وهم منهما . ينظر :فهرس الديوان فرع (ب) ص١٩٨ القصيدة رقم (٢٥) .وينظر : الديوان وذيله : ١٤٨،١١٦،١٣،١٧٦ ... الخ .

٢. التجنيس [١] :

فن من فنون البديع ، ألفينا له حضوراً جميلاً في ديوان الشاعر ، لأهميته في البناء الفني لموسيقى الشاعر، لأن ما يهمّ العرجي الجانب الصوتي الذي يحدثه التجنيس في النص الأدبي وليس المعنوي ، إذ إنه : " ..... ضربٌ من ضروب التكرار ونسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس .... " [٢] ، فالشاعر بعيد عن الصنعة والتكلف في تناوله لهذا الركن الحيوي في موسيقاه الداخلية ، لأنه سيكون أجمل ، ذلك أن اتحاد كلمتين في إيقاعٍ صوتيٍّ دون دلالتهما ، ربما له أثر معنوي في نفسية الشاعر ، لأنه ربما يُشْعِرُ التجنيس بأثر الكلمتين المتجانستين في نفس الشاعر دون سائر المفردات في البيت نفسه ، حيث أن : " .... الشاعر في التجنيس يستغل القوة التعبيرية في جرس الألفاظ على توليد المعنى الذي تهيئه اللغة في اشتقاقاتها " [٣] ، وهذه ظاهرة بارزة في موسيقاه الداخلية ، وهي مظهر من مظاهر تفننه في قوافيه ، لتبدو أكثر جمالاً وأعمق وقعاً في آذان متلقيها ، نحو قوله مجانساً بين قوافيه [٤]من [بحر الخفيف]:

عُجْنَ نَعْهَدْ إلى الفَتَى وَنَخَبِّرْ هُ بِمَا تَكْتُمُ القُلُوبُ المِرَاضُ

وَ يُخَبِّــرْ بِمَــا تَضَــمَّنَ مِنَّــا إذ خَلاً آليَوْمَ لِلْمِسيرِ المَرَاضُ

جانس الشاعر بين لفظتي المِرَاضُ (بكسر الميم) ويقصد بها قلوب العاشقين التي أشقاها الحبّ فأسقمها والمَرَاضُ (بفتح الميم) ويعني بها موضع في ديار تميم

---

[١] . وهو : " أن يُورِدَ المتكلمُ – في الكلام القصير نحو البيت من الشعر ، والجزء من الرسالة أو الخطبة – كلمتين تُجَانس كلُّ واحدةٍ منهما صاحبتها في تأليف حروفها " . الصناعتين – أبو الهلال العسكري : ٣٣٠ .

[٢] . جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال : ٢٧٠ .

[٣] . كما يسميه جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، مكتبة النهضة ، بغداد ، د. ط ، د. ت : ٢١٦ . والمماثلة عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ : ٣٢١ . وكذا أسامة بن منقذ في كتابه البديع في نقد الشعر : ١٤ .

[٤] . الديوان : ٦٨ .

[1] باستعماله الجناس التام ، الذي أضفى على مضمون هذه الأبيات قوةً في التعبير والإيقاع الحزين ، ومثله قوله [2] من [بحر الهزج]:

مِنَ القَولِ الَّذِي قَدْ قَا　　　لَ وَاشٍ ظَـــالِمٌ فِيـــهِ

....

كَـأَنَّ المِسْـكَ وَالعَنْبَـ　　　رَ وَالكَـافُورَ فِـي فِيـهِ

وقوله أيضاً [3] من [بحر مجزوء الرجز]:

كَأَنَّمَــــا رِيقَتُــــهُ　　　مِسْـكٌ عَلَيْـهِ ضَـرَبُ [4]

أَسْـجَرُ قَـدْ بَـاتَ عَلَيْـ　　　ـهِ مِـنْ سَـحَابٍ ضَـرِبُ

إن ذوق الشاعر الجميل ، ظهر في مجانسته بين لفظة (فِيهِ) في البيت الأول ، والتي يقصد بها شخص المحبوبة و(فِيهِ) في البيت الثاني والتي يرمي منها الإشارة إلى فم الحبيبة فيبدع و(ضَرَبُ) بفتح الراء في البيت الثالث ، ويريد به المطر الخفيف [5] ، (ضَرِبُ) بكسر الراء في البيت الرابع ، ويقصد بها العسل الأبيض الغليظ ، وهذا التماثل في الحروف وهيأتها وإيقاعها يمنح البنية الداخلية للنصوص جرساً موسيقياً متجانساً متناغماً جميلاً .

ويبدو صوت القاف طاغياً على مجانسة الشاعر بين لفظتي (قَرُبَتْ) و(قُرْبى) ، المتجانستين في الوزن ، المختلفتين في الدلالة ، بقوله من [بحر البسيط]:

وَاللهِ مَا قَرُبَتْ قُرْبى وَلاَ نَزَحَتْ　　　إلاَّ اسْتَخَفَّ إِلَيْهَا قَلْبَهُ طَرَبَا [6]

(٦)

---

[1]. ينظر : لسان العرب – ابن منظور ، مادة (مرض) : ٧ : ٢٣١ – ٢٣٢ .

[2] . الديوان : ١٠٣ – ١٠٤ .

[3]. الديوان : ١٠٢ .

[4] . ينظر : هامش رقم (١) ص١٢٣ من هذه الرسالة .

[5] . ينظر : لسان العرب ، مادة (ضرب) : ١ : ٥٤٦ – ٥٤٧ .

[1] . الديوان : ١٤٢ .

فهو يريد من الأولى الدلالة على (الدنوّ من الحبيبة) ، أما الثانية فهو اسم حبيبته (قُرْبى) الذي جاء مرخّماً ، ومثله مع شيء من التقديم والتأخير والحذف للشطر الأول ، والذي يمثل موطن الشاهد قوله من [بحر الخفيف] :

قَرَّبَتْنِي إِلَى قُرَيْبَةَ عَيْنِي   يَوْمَ ذِي الشَّرْيِ وَالهَوَى المُسْتَعَارُ [(١)]

حاول العرجي أن يسخّر الجرس الموسيقي الذي تمنحه المجانسة بين مفردتين - ليعطي السياق معنيين مختلفين - هما نَفَلاَ (الحلف) و النَّفَلاَ (النبات) في قوله من [بحر المنسرح] :

هذِي يَمِينِي بِاللهِ مُجْتَهِداً   بِحَيْثُ يُرْضِي الأَيمَانَ مَنْ نَفَلاَ [(٢)]

وبعد تسعة أبيات ، قال في القصيدة ذاتها من [بحر المنسرح]:

وَخُرَّدٍ كَالمَهَا بِدَائِرَةٍ   تَرْعَاهُ إِلاَّ الدِّمَاثَ وَالنَّفَلاَ [(٣)]

٣. الطباق [(٤)] :

هيمنت على شخصية العرجي ، ومن ثم شعره ثنائيات متناقضة ، صوّرت الصراع النفسي الداخلي في حياة الشاعر العاطفية على وجه الخصوص ، وهذا الأمر بديهي ، فطبيعة المؤثرات الخارجية التي أحاطت بشخصه ، تحمل في تكوينها هذا الطابع ، فعكس لنا الطباق هذا الجانب من معاناته ، وبالتالي أصبح المتلقي أمام نغمتين موسيقيتين ، هادئة حزينة وصاخبة فرحة ، إذ أن النجاح والإخفاق كان حليفيه في تجاربه الوجدانية ، من ذلك قوله [(٥)]من [بحر البسيط]:

[(٢)] . الديوان : ٥٨ .

[(3)] . الديوان : ٨١ .

[(٤)] . الديوان : ٨٢ . وينظر : الديوان : ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ .

[(5)] . ونقصد به : " أن يأتلف فيه معناه ما يضاد فحواه " . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٥ . أو هو : " الجمع بين الشيء وضدّه في جزءٍ من أجزاء الرّسالة أو الخطبة أو بيت من بُيوت القصيدة " . الصناعتين – أبو الهلال العسكري : ٣١٦ . وينظر : الأضداد في كلام العرب – أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي (ت٣٥١هـ) ، تحقيق د. عزة حسن ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، د. ط ،١٩٦٣: ١ : ١.

[(١)] . الديوان : ١٧١ .

لَوَ أَنَّهُمْ وَجَدوُا مِثْلَ الَّذِي وَجَدَتْ   نَفْسِـي بِأَسْـمَاْءَ فِيمَـا سَـرَّنِي مَـالُوا

لَكِـنَّهُمْ عُـزُفٌ مَـا إِنْ يَلِيْـقُ بِهِـمْ   وَصْلٌ وَفِـي النَّاسِ قُطَّـاعٌ وَوُصَّـالُ

وكذا قوله من [بحر الخفيف]:

مَـنْ لِنَفْسٍ عَنِ الهَوَى لاَ تَنَـاهي   لاَ تُبَالِي أَطَاعَهَا أَمْ عَصَـاهَا [١]

وكذلك قوله من [بحر الطويل] :

وَكَيْفَ تُطِيقُ الهَجْرَ نَفْسٌ ضَعِيفَةٌ   بِكَفِّ سُلَيْمَى حَلُّهَا وَصِفَادُهَا [٢]

ومثله أيضا من [بحر الطويل]:

تَزُورُكِ عِيسٌ يَعْتَسِفْنَ بِيَ المَلا   عَلَى الأَيْنِ، أَطْلاَحٌ تَنصُّ وَتَذْمَلُ [٣]

وأيضاً قوله من [بحر الخفيف]:

حَبْلَهَـا عِنْـدَنَا مَتِـينٌ ، وَحَبْلِـي   عِنْـدَهَا وَاهِـنُ القُـوى أَنْقَـاضُ [٤]

يقوم البناء الفني للأبيات على مجموعة من الثنائيات المتضادة وهي : (الطاعة / العصيان) ، (الحرية / القيود) ، (السهولة في السير / الصعوبة أو الشدة) ، (قوة الحب / ضعفه) ، مثّلت الفكرة الأساسية التي قامت عليها تلك النصوص (الشقاء في الهوى / الحب العميق) من قبل الشاعر مقابل (السعادة / الصدود أو ضعف أواصر الوصال) من جهة المعشوقة ، وهنا تظهر القيمة الفنية للطباق من خلال قدرته على إثارة أذواق المتلقين وحسهم ، بمداعبته لما في دواخلهم من مشاعر وأحاسيس بفعل موسيقى ذات نغم قوي ، لحالة التماثل من حيث الصيغة والإثبات في عرض الألفاظ التي تمت مطابقة العرجي بينها ، فهو طباق إيجاب : "...... لما يوفره من جمال موسيقي يؤثر في الذوق ، والفعل ، والحس ......" [٥].

---

[٢]. الديوان : ٥٠ .

[٣]. الديوان : ١٦٧ .

[٤]. الديوان : ١٥٥ .

[٥]. الديوان : ٦٨ .

[١]. ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي – د. عبد الفتاح صالح نافع ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٢ ، ١٩٨٢ : ١١ : ٥٢ .

أَوْلى الشاعر استعمال هذا الفن البلاغي بصيغة النفي عنايةً تفوق صورة الإثبات ، وربما كانت رغبة العرجي بإقرار حقيقة معينة ، فترد المتضادات بهيئتين إحداهما مثبتة والأخرى منفية ، وفي ذلك زيادة قوة وتأكيد المعنى في ذهن المتلقي في ايقاعٍ موسيقيٍّ جميلٍ مرتبط بجو القصيدة العام ، نحو قوله من [بحر السريع]:

عُوجَا بِهِ ، فَاسْتَنْطِقُوهُ فَقَدْ ذَكَّرَنِي مَا كُنْتُ لَمْ أَذْكُرِ [١]

طابق الشاعر بين (ذَكَّرَنِي) و (لَمْ أَذْكُرِ) ، وهيّأ للمتلقي فرصة في أن يخمن قافية البيت ، فيحس بالنشوة وهو يتوقعها ، وبالتالي يتركز جرسها في فكره بتداعي حروفها على مسامعه .

جذب أنظارنا ، ونحن نتحدث عن هذا الركن في موسيقى العرجي الداخلية، أنه كان يعمل أحيانا على المطابقة بين القوافي في شعره ، وهذا التفنن في قوافيه يعطي بناء نصوصه الفنية رصانةً وحسن ديباجة وجمال إيقاع ، وخير ما يجسد ذلك قوله من [بحر الخفيف]:

وَأَرَى اليَومَ مَا نَأَيْتِ طَوِيلاً وَاللَّيَالِي إِذَا دَنَوْتِ قِصَارُ [٢]

وقوله أيضاً من [بحر الطويل]:

وَيَرْضَى بَصِيرٌ خَلْقَهُ وَهوَ مُدْبِرٌ كَمَا هَوَ رَاضٍ خَلْقَهُ وَهوَ مُقْبِلُ [٣]

ومثله أيضاً من [بحر المنسرح]:

هَلْ فِي ادِّكَارِ الحَبِيبِ مِنْ حَرَجِ ؟ أَمْ هَلْ لِهَمِّ الفُؤَادِ مِنْ فَرَجِ ؟ [٤]

(النأي ، الدنو ، الطول ، القصر ، الإدبار ، الإقبال ، الحرج ، الفرج) ، ثنائيات بنى عليها العرجي نصوصه الأدبية ، محققاً التضاد فيها عن طريق المقابلة بين الألفاظ ، وكان لهذا النمط من المطابقة في القوافي أثره الكبير ، إذ جعل الطرف الثاني من العملية الفنية ، نقصد المتلقي يقف على وقفتين – وهو يقرأ هذه الأبيات

---

[٢] . ذيل الديوان : ١٧٩ . وينظر : ذيل الديوان : ١٧٧ .

[٣] . الديوان : ٥٩ .

[٤] . الديوان : ١٧ .

[٥] . ذيل الديوان : ١٧٦ .

– تمثلان قافيتين متناقضتين في معناهما ، متماثلتين في مجيئهما بحالة الإثبات ، تصوران حالتان انفعاليتان مختلفتان أدركتا الشاعر في حبه ، فبثتا جرساً موسيقياً متناغماً في إيقاعه الداخلي ، وفي الوقت ذاته أعطت طابع الحركة الذي أزال الرتابة عن الجو الموسيقي في المثال الثاني ، ثم أصبح الأمر هيناً على من تطرق أذنه هذه الأبيات معرفة القافية التي تحكمها ، ومن ثم يكون ذهنه متيقظاً عند سماعها بفعل الموسيقى التي أحدثتها المطابقة في السياق الأدبي ، وإذا أعدنا النظر فيها ، نلمس إمكانيات متميزة تمتع بها الشاعر ، فإبداعه ظهر حين كرر التركيب ذاته في نهاية صدر البيت وعجزه في النموذج الثالث ، وهو الجملة الاسمية المتكونة من الواو الحالية والضمير المنفصل " هَو " ، أما محله الإعرابي فكان مبتدأ والخبر (مُدْبِرٌ) ، أما في العجز هو (مُقْبِلُ) ، ثم إنه كرر الشطر الأول مع بعض الاختلاف في ترتيب مفرداته ، وشيء من الإضافة ، ليؤكد حقيقة ما طرحه ، إذ هو في معرض تصوير ما يجول في المعارك من حالة إقبال وإدبار في مجيء المقاتلين على ظهر خيولهم والملامح التي ترتسم على الوجه في هاتين الحالتين المختلفتين ، وهنا كانت سمة الرضا ، فأضاف هذا التجانس بين الكلمات نغماً موحداً قوياً لا يشوبه النفور ، وسخّر تكرار التركيب النحوي من حيث أداة الاستفهام وحرف الجر والاسم المجرور والمضاف إليه في كلا الشطرين في المثال الثالث ، مما يقوي بناء البيت الشعري ، فأبرز ما حققه استعمال الطباق : " الموسيقى الناجمة عن ترجمة خلجات النفس المعذبة التي توزعت بين النجاح والإخفاق " [١] .

٤- رد العجز على الصدر [٢] :

فنٌ بلاغيٌّ استعان به العرجي في ديوانه ، فقد كان يعيد التركيب اللغوي الذي سبق وإن جاء به في بداية بيته الشعري أو نهايته أو حشوه ، ليجعله يشعر بالمتعة ، وهو يشاركه في هذه العملية الأدبية ، فيتوقع ما قد يرد في نهايته من ألفاظ اعتماداً

---

[١] . شعر الحب في العصر الأموي دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون – د. هناء جواد عبد السادة العيساوي : ١٧١ .

[١] . ويعد ابن المعتز أول من تحدث عنه في كتابه البديع : ١٥٦ .

على المعاني التي توالت في مجيئها ، وهنا تبرز القيمة الفنية له بما يمنحه للبيت الشعري من مائيةٍ وطلاوةٍ وديباجةٍ ورونقٍ ، فضلاً عن الأبهة ، حيث أن ردّ أعجاز الكلام على صدوره ، يجعله دالاً بعضه على بعض ، وهذا ييسر على المتلقي استنتاج وتوقع قوافي الشعراء [١] ، ثم أن تكرار هذه الألفاظ يخلق إيقاعاً داخل البيت ، فرنين أصواتها على مسامع المتلقي يرسّخها في ذهنه ، نحو قوله من [بحر الخفيف]:

وَصِــــلِينِي فَأُشْـــهِدُ اللهَ أَنْ لاَ   أَبْتَغِي مِنْ سِوَاكِ مَا عِشْتُ وَصْلاَ [٢]

ردّ العرجي لفظة (وَصْلاَ) على لفظة (وَصِلِينِي) التي وردت في بدايته، وقد أدّى ذلك إلى حدوث نغمٍ داخليٍّ ، ومثله أيضاً من [بحر الوافر]:

فَمَــنْ يَفْــرَحْ بِبَيْــنِهِمِ   فَغَيْرِي ، إِذْ غَدَوْا ، فَرِحَا [٣]

كرر الشاعر هنا لفظة (فَرِحَا) التي جاءت في بداية البيت (يَفْرَحْ) ، فأصبح من السهولة على المتلقي معرفة القافية ، وهنا تكمن متعة التفاعل بين المرسل ومتلقيه .

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى ردّ كلمةٍ ما على بعض ما في شطر منه ، كقوله من [بحر الخفيف]:

فَثَنَائي عَلَيْكِ خَيْرُ ثَنَاءٍ   إِنْ تَقَرَّبْتَ أو نَأَتْ بِكِ دَارُ [٤]

أعاد العرجي كما نرى لفظة (ثَنَاءٍ) التي وردت في شطره الأول على بعضه ، وهي لفظة (فَثَنَائي) ، فارتبط الإيقاع الذي نجم عن هذا التكرار بموسيقى البيت العام . ومن أمثلة تكراره للفظة التي وردت في نهاية شطر بيته الأول في آخره ، قوله من [بحر الكامل]:

أَفَبَعْدَ ذَاكَ ؟ وَبَعْدَمَا ذَهَبَ الْذِي   يَزَعُ الْفُؤَادَ عِنَ أَنْ يُصِيبَ ذَهَابُهُ [١]

---

[٢] . ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٣ . وأسماه بـ (التصدير) .

[٣] . الديوان : ١٢٣ .

[٤] . الديوان : ١٤٠ .

[٥] . الديوان : ٥٩ . وينظر : الديوان : ٣٤،٢٩،٢٣،١٧١،١٦٣،١٤١،١٢١،٦٠،٣٧،٣٦... الخ .

وعلى هذا الأساس ، كان لردّ العجز على الصدر دوره الفاعل في وسم شعر العرجي بجمال الإيقاع ، الناتج عن تكرارها في البيت الواحد بمواقع مختلفة .

٥- تناسب القافية عن طريق الصيغة :

اهتمّ العرجي بموسيقى شعره اهتماماً بلغ به حداً دفعه إلى العمل على تحقيق حالة من التناسب في الصيغة التي اختارها لقوافيه ، فانشأ هذا الجانب التناغم الإيقاعي الجمالي في قصائده والحلاوة في تراكيبه . ومن ذلك قصيدته في بحر البسيط، في جوٍّ يسوده فيضٌ من المشاعر الملتاعة والقتامة التي قال فيها [٢] من [بحر البسيط]:

أَعَاذِلَيَّ ، أَمَا لِلَوْمِ تَغْيِيرُ ؟ لاَ تَعْذِلاَنِي ، فَإِنِّي الْيَوْمَ مَعْذُورُ
إِذْ غَابَ عَقْلِي وَلَمْ يُتْرَكْ لِجُثَّتِهِ رُوحٌ،فَهَلْ رُوحُ مَنْ قَدْ مَاتَ مَنْشُورُ
أَلْقَلْبُ رَهْنٌ لَدَى أَسْمَاءَ مَأْسُورُ قَدْ أَوْثَقَتْهُ فَلُبُّ الْقَلْبِ مَقْمُورُ

ثم تختلف الصيغة في البيت الرابع ، لتعود مرة أخرى في البيت الخامس ، وهكذا حتى يصل إلى البيت التاسع من [بحر البسيط]:

تَرُودُ فِيهِ قَطُوفٌ مَشْيُهَا أُصُلاً كَمَا يَرُودُ قَطُوفُ المَشْيِ مَحْسُورُ
غَرْثَي الوِشَاحِ وَرَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ مِنْهَا الأَزَارُ وَمَا فِي الحِجْلِ مَمْكُورُ

ويتراجع عن هذه الهيأة في البيتين الثاني والثالث عشر ، ليعود إليه في الأبيات اللاحقة من [بحر البسيط]:

كَأَنَّهَا إِذْ تَكَفَّى فِي تَأَوُّدِهَا غُصْنٌ يُرَاحُ عَلَى عَلْيَاءَ مَمْطُورُ
مِنْ بَانَةٍ طُلَّ أَعْلاَهُ فَمَالَ بِهِ كَأَنَّهُ لإِنْحِدَارِ المَاءِ مَهْصُورُ
لاَ القَوْلُ مِنْهَا إِذَا رَاجَعْتَهَا هَذِرٌ وَلاَ عَيِيٌّ بِرَجْعِ القَوْلِ مَنْزُورُ
نِعْمَ اللِّحَافُ بِلَيْلٍ بَارِدٍ شَبِمٍ يَأْوِي إِلَى كِنِّهِ بِاللَّيْلِ مَقْرُورُ

---

(١) . الديوان : ٢٣ .

(٢) . الديوان : ١٠٤ – ١٠٧ .

ولكنه يخالف هذه الصيغة في الأبيات الثلاثة الأخيرة منها [١].

عرض لنا العرجي في رائيته هذه ، إمكانياته الفنية الكبيرة ، بالتزامه صيغة اشتقاقية واحدة لعدد من أبياته هي (اسم المفعول) ، مما بثّ في جوّ القصيدة موسيقى منسجمة مع بعضها بعضاً ، فغلبت الانسيابية والحلاوة على نسيجه الشعري ، إلى جانب توظيفه للفنون البلاغية الأخرى ، كالتكرار في لفظة (أَعَاذِلَيَّ) في البيت الأول من قصيدته ، ومما عمّق من موسيقاه وجمالها ، أن اللفظة المكررة هي لفظة القافية نفسها ، فربط الشاعر بين شطريه من حيث المعنى ، وكذا كرر لفظة (رُوحٌ) مرتين في البيت الثاني ، وأبدع الشاعر حين كرر القافية ذاتها (مَنْشُورُ) في البيت الثاني والحادي عشر ، مما قوّى إيقاعه الشعري ، وهكذا كان للتكرار دوره المؤثر في متانة شعره .

ثم أعطى تردد صدى أصوات " الجيم ، الصاد ، الطاء ، الباء ، الهاء ، الدال " السياق نغماً موسيقياً جميلاً ، يتفاوت في حركته ما بين ارتفاعٍ وانخفاضٍ ، وهمسٍ وجهرٍ ، كان له أثره في نفس متلقيه .

٦- التدوير :

يتمتع التدوير بقدرته على إسباغ صفتي الغنائية والليونة على البيت الشعري ، وبالتالي مدّ نغماته [٢] ، وهذا ما دفع الشاعر إلى استثماره في ديوانه ، وارى أن السبب الأساسي في التدوير قيد التفعيلة للغة الشاعر ، أي أنَّ لغة الشاعر تتحكم التفعيلة في رسم قوالبها في بعض الأحيان وذلك ما نلمسه في التدوير .

فلا نجد شاعراً التزم بالوزن والقافية إلاّ وكان في شعره التدوير ، وربما كانت حالة الشاعر غير المستقرة ما دفعه إلى عدم الوقوف في نهاية الشطر الأول من بيته الشعري ، فحالته النفسية المضطربة ، وما يكتنفها من انفعالات متباينة في درجة شدتها ، هي التي أباحت له التعبير بهذه الصورة الانفجارية ، بمعنى آخر أن تلك الانفعالات قد توحدت في ذات العرجي لتنطلق وكأنها شحنة انفعالية واحدة

---

[١] . ينظر : الديوان ١٠٧ .

[٢] . ينظر : قضايا الشعر المعاصر – د. نازك الملائكة : ٩١ .

تنتهي بنهاية البيت الشعري ، إذ يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة ، يكون بعضها في الأول منه ، وبعضها الآخر في الثاني في حالة التدوير [1] ، ومن أمثلة استعماله للتدوير، قوله من [بحر الخفيف] :

مَا تَقُولِينَ فِي فَتَىً هَامَ ، إِذْ هَـ   مَ ، بِمَنْ لاَ يُنَالُ جَهْلاً وَمَيْنَا ؟ [2]

ومثله أيضاً قوله في [بحر الهزج]:

أَلاَ هَـلْ هَاجَـكَ الأَظْعَـا   نُ ، إِذْ جَـاوَزْنَ مُطَّلَحَـا ؟ [3]

يلفت انتباهنا في بيت العرجي هذا ، أنه دور مطلع قصيدته ، في حين نجد أن المطالع غالباً ما تصرع ، وربما أشار ذلك إلى أن وزن البيت قد حتم على الشاعر تدويره ليطيل بذلك إمتدادات الصوت ، فلا يناله الخلل في نظامه العروضي ، فذكر الجزء الأول من كلمة (الأَظْعَانُ) في صدر البيت ، والجزء الثاني في عجزه .

حين تصفحت الديوان ، وجدت أن التدوير قد ورد في بحر الخفيف خمس مرات ، أما المتقارب فثلاث مرات ، وكذا الهزج الذي كان من بين أكثر البحور التي استثمر فيها العرجي التدوير ، وفيما يأتي جانب من قصيدته الغزلية في بحر الهزج والتي تمثل أكثر القصائد التي سخر فيها الشاعر التدوير [4] :

وَقَـدْ خِفْـتُ بِـأَنْ أَحْمِـ   ـلَ ذَنْبـاً مُوْبِقـاً فِيـهِ

لأَنِّـي كُلَّمَـا أَرْسَـ   ـلَ أَنْ إِيْـتِ أُمَنِّيـهِ

وَلاَ وَاللهِ مَـا بِـي بُغْـ   ـضُهُ يَـا صَـاحِ أُخْفِيـهِ

وَإِلاَّيَـكُ يَعْنِينِـي الَّـ   ـذِي مِـنْ ذَاكَ يَعْنِيـهِ

وَلكِنِّـي صَـبَّرْتُ النَّفْـ   ـسَ عَنْـهُ كَـيْ أُبَرِّيـهُ

---

[1] . ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب – السيد احمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ، د. ط ، د. ت : ٢٣ .

[2] . ذيل الديوان : ١٩٤ .

[3] . الديوان : ١٣٩ .

[4] . الديوان : ١٠٣ .

مِـنَ القَـولِ الَّـذي قَـدْ قَـا   لَ وَاشٍ ظَـــــالِمٌ فِيـــــهِ

يُفصح الشاعر عبر نغمٍ عذبٍ رقيقٍ ، يأخذ بتلابيب القلوب ، عن موجة من المشاعر والأحاسيس التي اجتاحت كيانه ، في تجربةٍ من تجارب الحب في إحدى مغامراته ، فعبر عنها بنفسٍ واحد .

أما الرجز والرمل والمنسرح فجاءت مرة واحدة [١] ، وهو بهذا يتفق مع ما في في طبيعة الخفيف من نثرية ، لأن بقية البحور يثقل فيها التدوير على الشعراء المطبوعين [٢].

٧- لزوم ما لا يلزم :

نقصد بلزوم ما لا يلزم : " أن يأتي الشاعر بحرف يلتزم قبل الروي وليس هو بلازم " [٣] ، فاستغل العرجي ما يمكن أن يمنحه هذا الميدان لتجاربه الأدبية من جمال وقوة في الجرس الموسيقي ، ليظهر فيه براعته ومهارته الفنية بين الشعراء، ملتزما حرف الألف في قصيدة كاملة [٤] ، أو يلتزم بحرفٍ ما ولعدد معين من الأبيات ، ثم يعقبه بحرف آخر يلتزمه في بعضها الآخر ، كما هو الشأن في قصيدته الرائية ، التي التزم في البيتين الأول والثاني منها بحرف الواو وحركته المجانسة له " الضمة " ، ليعزز قوة نغمته الموسيقية وجمال موسيقاه الهادئة الجميلة في قوله [٥] من [بحر الطويل]:

لِمَنْ طَلَلٌ بِالْنَّعْفِ نِعْفِ وَقِيرِ   يُشَـبَّهُ مَغْنَـاهُ كِتَـابَ زَبُـورِ

أَضَرَّ بِهِ بَعْدَ الأُلى عَمَرُوا بِهِ   تَقَـادِمُ أَرْوَاحٍ وَمَـرُّ دُهُـورِ

ثم يلتزم بحرف الياء وحركة الكسرة لتسعة أبيات منها من [بحر الطويل]:

أَقُـولُ لَعَبْـدَ اللهِ والقَلْـبُ وَاجِـبٌ   وَمِـنْ قَبْلَـهَ مَـا قُلْتُـهُ لِكَثِيـرِ :

---

[١] . ينظر : الديوان وذيله : ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٨٦ ، ١١٠ ، ١١٢، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٧ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

[٢]. ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٧٨ .

[٣] . ميزان الذهب – السيد احمد الهاشمي : ١٤٠ .

[٤] . ينظر : الديوان : ١٤٦ – ١٤٧ .

[١] . الديوان : ٧٥ .

فَمَا أَنْسَ مِلْأَشْيَاءِ لاَ أَنْسَ مَجْلِساً لَنَـا وَلَهَـا بِالسَّفْحِ دُونَ ثَبِيـرِ [١]

ويتخلف عن هذا الالتزام في بيته الثاني عشر ، ليلتزم بحرف الياء وحركته الملائمة له ، ليعود إلى ما سبق وإن التزمه في مطلع قصيدته بثلاثة أبيات ، أما الخمس الأخيرة [٢] فتجد عدم التزامه بالحروف التي اعتمدها في أبياته الشعرية ، وهذا التأرجح فيما استعمله الشاعر من حروف وحركات ، ربما كان مردّه طبيعة السياق وحالته النفسية ، مما يسبغ على قصيدته الشعرية جرساً موسيقياً جميلاً متناغماً في حركاته وسكناته ، وتناسبا في صيغته النحوية والصرفية ، له عميق الأثر في المتلقي .

وبلغ تفنن العرجي في موسيقاه الداخلية ، أنه التزم حرف الألف في قصيدته الدالية ، وقد ساهم ذلك في زيادة وحدات الإيقاع الصوتية في عدد من أبياتها نحو قوله [٣] من [بحر الكامل]:

إِنِّـــي لأَتْــرُكُ مَــنْ يَجُــودُ بِوَصْــلِهِ وَمُوكَّـــلٌ بِوِصَـــالِ كُـــلِّ جَمَـــادِ

يَـا عَمْرَ إِنِّي،فَاصْرِمِينِي أَوْ صِلِي، لَجَّـــتْ بِحُـــبِّكُمُ بَنَـــاتُ فُـــؤَادِي

كَمْ قَدْ عَصَيْتُ إِلَيْكِ مِنْ مُتَنَصِّحٍ دَانِـــي القَرَابَـــةِ أَوْ وَعِيــدَ أَعَــادِي

وَتَنُوفَـــةٌ أَرْمِــــي بِنَفْسِـــيَ عَرْضَـــهَا شَــوْقاً إِلَيْــكِ بِــلاَ هِدَايَــةِ هَــادِي

بِمُعَـــرَّسٍ فِيـــهِ ، إِذَا مَـــا مَسَّـــهُ جَنْبِي ، حُزُونَـهُ مَضْجَعٍ وَتَعَادِي

مَـا إِنْ بِهَا لِيَ غَيْرُ سَيْفِيَ صَاحِبٌ وَذِرَاعُ حَـرْفٍ كَـالهِلاَلِ وَسَـادِي

وَلَقَــدْ أَرى أَنْ لَــيْسَ ذَاكَ بِنَـــافِعِي مَا عِشْتُ عِنْدَكِ فِي هَوىً وَوِدَادِ

إِلاَّ الرَّجَـاءَ ، وَقَدْ أَنَـى لِـيَ أَنْ أَدِي طَمَعـاً بِكُـمْ وَرِضـاً بِغَيْـرِ سَـدَادِ

الأبيات أعلاه من بحر الكامل ، والنص كما نراه طبع بلغة حوارية قصصية تستدعي زمناً إيقاعياً طويلاً ، وساهم وجود الأليفات المتتالية قبل حرف الروي بإطالة الصوت ، معززاً الزمن الإيقاعي للكامل ، ثم إشباع الشاعر لحركة الدال المكسورة

---

(١) . ينظر : ص ٦٩ من هذه الرسالة .

(٢) . ينظر : الديوان : ٧٧ .

(٤) . الديوان : ٩٦ – ٩٧ . وينظر : الديوان : ٩٥ ، ١٢١ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ... الخ.

في البيت الثاني والثالث والرابع الخامس والسادس ، منح الشاعر فرصة كبيرة في أن يمدّ الصوت الإيقاعي لأبياته الشعرية ، ومن ثم استيعاب أكبر قدر ممكن من انفعالاته وتجاربه الشعرية .

٨- التصريع :

هو : " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته " [١] ، وحالة الاتفاق بين عروض البيت وضربه ، تجعل المتلقي يقف في البيت الواحد على وقفتين ، الأولى في نهاية المصراع الأول والثانية في نهاية المصراع الثاني ، وهذا من شأنه أن يعمق النغم الداخلي لأبياته بتناغمها مع مضمون النص في تركيبه الدلالي لكونه تكراراً حرفياً [٢] ، وغالباً ما يحدث في مطالع القصائد ، فيمنح المتلقي فرصة التعرّف على طبيعة القافية التي اعتمدها الشاعر في بنية قصيدته الشعرية ، نحو قوله من [بحر الطويل]:

تَطَاوَلُ أَيَّامِي ، وَلَيْلِيَ أَطْوَلُ وَلامَ عَلَى حُبِّي عُثَيْمَةَ عُذَّلُ [٣]

(٣)

تتوالى اللامات في صدر هذا البيت منشأةً حالةً من التناغم الموسيقي مع قافية البيت ، كأنما هناك قوافٍ داخلية إلى جانب قافية البيت التي يقوم عليها ، إذ يهيئ التصريع أنغاماً موسيقيةً داخليةً غايةً في الجمال والتناسب في قصيدة الغزل [٤] ، وزادت مجانسة العرجي لحركات قوافيه من قوة موسيقاه ، ما بين هبوط وصعود وصعود في حركاتها ، وهو يصور لنا معاناته نتيجة بعاد زوجته " عُثَيْمَةَ ". وليؤكد الشاعر المعنى الذي ساقه لجأ إلى التكرار مترنماً بلفظة (تَطَاوَلُ) ، ليثبت الدلالة في ذهن المتلقي ، وهو يردد هذا التركيب اللغوي في نهاية الشطر الأول على ما ذكره في حشوه .

---

(١) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٧٣ .

(٢) . ينظر : البلاغة العربية البيان والبديع – د. ناصر حلاوي – د. طالب محمد الزوبعي : ١٥٠ .

(٣) . الديوان : ١٥١ .

(١) . ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي – غانم جواد رضا : ٦٠ .

ومن مظاهر افتتان الشاعر بقوافيه ، قوله مصرعاً مطلع قصيدته الدالية المكسورة من [بحر البسيط] :

يَا مَنْ لِقَلْبٍ شَدِيدِ الَهِّمِ مَعْمُودِ ؟ وَنَومِ عَيْنٍ– إِذَا أَمْسَيْتُ – مَحْدُودِ ؟ [١]

بلغ إبداع الشاعر وتفننه في قوافيه ، أن جعل قافية عروضه توافق ضربه في حركاته وسكناته ، والمماثلة في الصيغة الاشتقاقية التي جاءتا عليها ، وهي (اسم المفعول) ، إذ إن قوة تأثير التصريع في مقدمة القصائد في نفس المتلقي ، يفوق ما يمكن أن يحدثه لو وقع في ثنايا القصائد ، وربما جعل هذه الظاهرة الفنية التي امتازت بها الموسيقى الحجازية في العصر الأموي تحديداً ، غالبا ما تقع في مطالع قصائد العرجي [٢] ، وربما ساهمت حركة الكسرة في إتاحة فرصة له للتنفيس عن انفعالاته المكبوتة بإيقاع حزين رقيق .

---

[٢] . الديوان : ١٥٩ .

[٣] . ينظر: الديوان وذيله: ١٠٤،١١٤، ١١٦، ١٢١،١٢٢،١٣٠، ١٣٢، ١٣٤، ١٤١، ١٤٣، ١٦٣، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ... الخ .

الخاتمـة

كشفت دراستنا لشعر العرجي خصائصا فنية ، طبعت البناء الفني لشعره بالتميز والجمال ، وهي :

١. إن الشاعر وحيد الغرض ، قصر شعره على الغزل ، ولم يتطرق إلى الأغراض الأخرى كالفخر والهجاء والمدح ووصف الخمرة إلاّ قليلاً .
٢. جمع البناء الفني لشعره بين القصائد والمقطوعات ، لأَنَّ القصائد تبيح للشاعر الاسترسال في بث انفعاله ، وتصوير تجربته في بناء شعري يتسم بالطول ، ويجنح المبدع إلى إضفاء سمة العرض لتجربته ، وهذا ما يبيحه القصيد للشاعر ، أما المقطوعة فتتيح للشاعر الإيجاز والتكثيف لتجربته ، فهي ملائمة لمواقف العبارة ، أو التي لا تحتاج إلاّ إلى قالبٍ شعريٍّ – يصوّر هذا الانفعال ويبرز الموقف – محكمٍ وموجزٍ ومكثفٍ ، وهذا يجعلنا نفترض ميل الشاعر إلى المقطوعات والقصائد .
٣. طغت النظرة الحسية على العرجي في وصفه للنساء ، فهو ينظر للمرأة بمنظار حسي ، يتناول مفاتن جسدها بشكل دقيق ، وهذا لا يعنى أنه لم يترك مساحة من شعره يتعرض فيه الى وصف دواخلها ، وما ينتابها من مشاعر وأحاسيس في تجاربها العاطفية .
٤. جمع بين البداوة والتمدّن في ألفاظه ، فوسمت بالرقة واللين تارةً ، والمتانة والقوة تارةً أخرى .
٥. طبعت اللغة الحوارية القصصية ، طريقة عرضه لمغامراته اللاهية العابثة الواصفة في أغلب ديوانه ، مما وَسَمَ نتاجه الأدبي بعنصري المتعة والتشويق .
٦. سخّر الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية والخبرية في معرض حديثه عن محبوبته ، وهذا التنويع في صيغة الخطاب منح السياق العام القوة والرصانة والرقة والعذوبة ، إلى جانب عمق الأداء والتأثير في المتلقي ، وقوة

البناء الداخلي لقصائده ومقطوعاته ، ليزيل الرتابة والملل في حالة اتخاذه أسلوباً واحداً في نصوصه الشعرية .

٧. إنه شاعرٌ ذاتيٌّ مطبوعٌ ، لا تلمح الصنعة والتكلّف في ألفاظه ولا الغرابة والتعقيد في جانبٍ من شعره وموضوعيٌّ في الآخر ، تبعاً لرؤية الشاعر والتجربة والشعور .

٨. تأثره بألفاظ الإسلام تأثراً سطحياً ، فقد وظفها بما يخدم السياق العام .

٩. لم يكن وصف الطبيعة يعنيه في ذاته ، وإنَّما كانت الطبيعة الساكنة والمتحركة وسيلته لوصف جمال الحبيبة الجسدي الفتان .

١٠. سيطرت على البناء الفني لشعره مجموعة من الثنائيات ، كان لها دورها الفاعل والمؤثر في مضمون القصيدة وشكلها كالسكون والحركة ، البداوة والتمدن ، الزمان و المكان ، الحياة والموت ... الخ .

١١. اعتمد الشاعر عباراتٍ وجملاً معينةً ، جسّد من خلالها تمثال جمال الحبيبة الجسدي ، مثل عبل المدملج ، مَمْلُوءَة مُقَلَ الغِزْلاَنِ ، كَشْحٍ هَضِيمٍ ، مَمْكُورَة السَّاقَيْنِ ، قَطُوفُ الخُطَا ، رَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ ، أَحْوى المَدَامِعِ ، فَاتِرِ الطَّرْفِ ، رُوْدُ الشَّبَابِ ... الخ .

١٢. شكلت الجملة الفعلية حيزاً كبيراً من شعره ، فاق الاسمية والاعتراضية ليعطي السياق طابع الحركة ، ويومئ بحالة الاضطراب النفسي .

١٣. يتمتع البناء الفني لقصائده ومقطوعاته بالوحدة العضوية والموضوعية ، والدليل استعماله للروابط ، كحروف الجر ، والشرط ، والعطف ، فلم يعد البيت مستقلاً بذاته ، بل يحتاج الى ما يتمم معناه في أبياتٍ لاحقة .

١٤. استعمل الشاعر تراكيب جاهزة، تعاور الشعراء منذ الجاهلية على استعمالها، وهي : لَيْتَ شِعْرِي ، يَا أَيُّهَا الرَّبْعُ ، بَنَاتَ فُؤَادِهَا .

١٥. اتسمت بعض تجارب العرجي بصدق العاطفة ، وابتعد عنها في أخرى ، نقصد الغزل السياسي أو الكيدي .

١٦. نلمح في أغلب الكتب ، اسم العرجي مقروناً باسم عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، على أساس أنه نهج المذهب ذاته ، ولكن الحقيقة أن ثمة نقاط التقاء واختلاف بينهما ، والذي يعنينا الثانية ، إذ كان العرجي أكثر صقلاً وتماسكاً في إدارة الحوار القصصي في شعره ، وأكثر فتوةً وإباحيةً في وصف مغامراته اللاهية العابثة .

١٧. سخّر الشاعر المشتقات في موطن وصف الحبيبة ، ليبث الحركة في السياق الذي ترد فيه ، مشيراً إلى الوضع النفسي الذي يعيشه .

١٨. يقترن الفعل في ديوانه بياء المتكلم ، ليفسح المجال للحديث عن وجدانه وآلامه وأحزانه .

١٩. اتصف جانب من شعر العرجي بخطراتٍ من الحكمة .

٢٠. تنوعت صور العرجي ما بين مفردة ومركبة ، حسية وذهنية ، واقعية وخيالية ، ساكنة ومتحركة ، مما يرتقي بالبناء الفني لشعره ، ويزيد من جماله وعمق تأثيره في المتلقي ، والتعبير عن تجاربه الشعرية .

٢١. وُسِمَ شعر العرجي بالتشخيص ، وقد ساهم هذا في بثّ الحياة في الجوامد .

٢٢. تميّزت الصورة الكنائية لدى العرجي عن سواها ، باستعماله عبارات ثابتة ، منحت الجوّ العام حسناً ورقةً وبلاغةً في التعبير ، مثل : مَهْضَومَةَ الكَشْحِ ، عبل المدملج ، مهضومة الحشا وغيرها .

٢٣. إن شعره غنائيٌّ قابلٌ للتطويع ، وهذا يعني إمكانية تلحينه وغنائه والتلاعب بألفاظه .

٢٤. العرجي شاعرٌ طويل النفس ، تتراوح عدد أبيات قصائده ما بين(١٥-٤٤ بيت)، أو ما دون (١٥ – ٢٦ بيت) .

٢٥. اتصفت بعض البحور التي استعملها الشاعر في ديوانه بطول الإيقاع ، وزمن التفعيلة في بعض منها ، وقلته وقصره في بعضها الآخر ، ثم كان لبعض الزحافات والعلل دورها المتميز في إطالة الإيقاع الزمني لشعره وقصره ، إلى جانب تنوع التفعيلة .

٢٦. معظم شعره جاء مطلق القافية ، ما عدا ثلاثة قصائد فقط جاءت مقيدة ، وفي ذاك ارتباط بجوّ القصيدة العام أو المقطوعة ، ثم ما يهيئه إشباع الحركة ، أو مدّ الصوت من استيعاب قدر أكبر من انفعالات الشاعر وتجاربه .

٢٧. يمثل التكرار ظاهرة بارزة في الأداء اللغوي والموسيقي داخل قصائده ومقطوعاته ، سواء على وجه الاستعذاب بترديد اسم الحبيبة ، أو العبارات والكلمات والحروف بقصد التوكيد ، وزيادة قوة الإيقاع الموسيقي الذي يخلقه تكرار حروفها وأصواتها .

٢٨. التدوير ميزة من ميزات شعر العرجي ، وجدناها في عدد من قصائده ، فكان يردّ جزء من الكلمة في صدر البيت والأخرى في عجزه .

٢٩. يحرص الشاعر في أغلب الأحيان ، على أن يشاركه القارئ والمتلقي في معرفة قوافيه ، وهنا تظهر المتعة والتشويق ، وهو يرد أعاجيز الأبيات على صدورها ، مضفياً نغماً داخلياً متناغماً .

٣٠. كثيراً ما كان الشاعر يُجانس في قوافيه ويطابقها ويصرعها ، وفي ذلك جمالٌ وحسنٌ في قوافيه ، وجرسٌ موسيقيٌّ داخليٌّ عميقٌ مؤثرٌ في متلقيه ، وهو يتفنن في إيرادها .

كما أن هناك بعض النتائج مبثوثةً في بطن البحث .

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم**

١. أبحاث في الشعر العربي – د. يونس أحمد السامرائي ، مطبعة دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٨٩.

٢. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري – يوسف حسين بكّار ، دار المعارف ، مصر ، د. ط ، د. ت.

٣. أخبار أبي القاسم الزجّاجي – أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجّاجي ، تحقيق : د. عبد الحسين المبارك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٠ .

٤. الأدب وفنونه دراسة ونقد – د. عز الدين إسماعيل ، مطبعة السعادة ، ط ٦، ١٩٧٦ .

٥. أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين – د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ .

٦. أساليب القسم في اللغة العربية – كاظم فتحي الراوي ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٧ .

٧. أسرار البلاغة في علم البيان – الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٣٩.

٨. الاشتقاق – ابن دريد الأزدي ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد ، العراق ، د.ط ، د.ت .

٩. أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة – د. محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، د. ط ، د. ت .

١٠. أصول النقد الأدبي – احمد الشايب ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٤٦.

١١. الأضداد في كلام العرب – أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي ، تحقيق د. عزة حسن ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، د. ط ، ١٩٦٣ .
١٢. الأعلام – خير الدين الزركلي ، مطبعة كرستاتسوماس وشركاه ، ط ٢ ، ١٩٥٤.
١٣. الأغاني – أبو الفرج الأصفهاني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٧ .
١٤. أغزل الغزل في الشعر العربي – سمير حداد ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٩٦.
١٥. الأفكار والاسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته – أ : ف تشيتبشرين ، ترجمة : د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، د. ط ، د. ت .
١٦. إلياذة هوميروس ، سليمان البستاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت .
١٧. الأمالي – أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي (ت ٣٥٦هـ) ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، ١٩٧٥ .
١٨. أوائل العرب عبر العصور والحقب العصر الأموي – طاهر جليل حبوش ، د. ط ، ١٩٩١.
١٩. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك – ابن هشام الأنصاري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٦٧ .
٢٠. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع – جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، مكتبة النهضة ، بغداد ، د.ط ، د.ت .
٢١. البديع – عبد الله بن المعتز ، دار الحكمة ، حلبوني – دمشق ، د. ط ، د. ت.
٢٢. البديع في نقد الشعر – أسامة بن منقذ ، تحقيق احمد حياوي – د. حامد عبد المجيد ، مصر ، د. ط ، ١٩٦٠.

٢٣. البلاغة العربية – د. ناصر الحلاوي – د. محمد طالب الزوبعي ، دار الحكمة للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٧ .

٢٤. البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع – د. أحمد مطلوب ، مطابع دار الكتب ، ط١ ، ١٩٨٠ .

٢٥. البلاغة عند الجاحظ – د. أحمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٣ .

٢٦. البلاغة الواضحة – علي الجارم – مصطفى أمين ، د. ط ، د. ت .

٢٧. البلاغة والتطبيق – د. أحمد مطلوب – د. كامل حسن البصير ، دار الكتب، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ١٩٩٩ .

٢٨. البلاغة والنقد بين التاريخ والفن – د. مصطفى الصادي الجويني ، دار النجاح للطباعة ، إسكندرية ، د. ط ، ١٩٧٥ .

٢٩. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والعاصر – مرشد الزبيدي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٩٤ .

٣٠. البيان والتبيين – أبو عثمان عمرو الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، د.ط ، ١٩٦٨ .

٣١. تاج العروس من جواهر القاموس – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق : د. حسين نصار ، مطبعة حكومة الكويت ، د.ط ، ١٩٦٩ .

٣٢. تاريخ الأدب العربي – أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة مصر ، ط ٢٣، د. ت.

٣٣. تاريخ الشعر العربي إلى آخر القرن الثالث الهجري – نجيب محمد البهبيتي، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦١.

٣٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري – الأستاذ طه أحمد ابراهيم ، دار الحكمة ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت .

٣٥. تبسيط العروض – نور الدين صَمُّود ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٢، ١٩٨٥ .

٣٦. التِّبْيانُ فِي عِلمِ المَعَانِي والبَديع وَالبَيَان – العلامّة شرف الدين حُسين بن محمَّد الطيبي (ت ٧٤٣هـ) ، تحقيق د. هادي عطية مطر الهلالي ، مكتبة النهضة العربية ، ط١ ، ١٩٨٧ .
٣٧. تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين ، مطبعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
٣٨. تطور الشعر العربي الحديث في العراق – د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥ .
٣٩. التطور والتجديد في الشعر الأموي – د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، د. ت .
٤٠. جامع الدروس العربية – الشيخ مصطفى الغلاييني ، المطبعة العصرية ، صيدا – لبنان ، ط ٧ ، ١٩٥٩ .
٤١. جدلية الخفاء والتجلي – كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩ .
٤٢. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٤٣. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب – السيد احمد الهاشمي ، تحقيق لجنة من الجامعيين ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، د. ط ، د. ت .
٤٤. حديث الأربعاء – طه حسين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، د.ط ، ١٩٣٧.
٤٥. حركات التجديد في الأدب العربي – يوسف خليف ، مطبعة دار نشر ثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٩ .
٤٦. حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥هـ)، تحقيق ودراسة اكرم عثمان يوسف ، دار الحرية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٤٧. حلية المحاضرة في صناعة الشعر – أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتاني ، دار الحرية للطباعة ، د.ط ، ١٩٧٩ .

٤٨. حماسة القرشي – عباس بن محمد القرشي ، تحقيق خيري الدين محمود قبلاوي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٩٥ .
٤٩. الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام – الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي ، المطبعة الفاروقية الحديثة ، ط ١ ، ١٩٤٩.
٥٠. الحيوان – أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٦٦ .
٥١. خزانة الأدب وغاية الأرب – الشيخ تقي الدين الحموي ، دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٧.
٥٢. الخصائص – ابن جنّي ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٠ .
٥٣. دراسات بلاغية ونقدية – د. احمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٥٤. دراسات في الأدب والفن – حنا نمر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
٥٥. دراسات في قواعد اللغة العربية – عبد المهدي مطر ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٣٥٨هـ .
٥٦. دروس في تاريخ آداب اللغة العربية – الشاعر معروف الرصافي ، مطبعة دار المعارف ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ .
٥٧. دفاع عن البلاغة – أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، د. ط. ، ١٩٤٥ .
٥٨. دلائل الإعجاز – الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مكتبة القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩.
٥٩. ديوان الحماسة – أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ) ، برواية أبي منصور موهوب أحمد بن الخضر الجواليقي (ت٥٤٠هـ) ، تحقيق د.عبد المنعم أحمد صالح ، دار الرشيد ، د. ط ، ١٩٨٠ .

٦٠. ديوان العرجي – رواية أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، تحقيق خضر الطائي – رشيد العبيدي ، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١، ١٩٥٦ .
٦١. ديوان أمرؤ القيس – ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشاقي ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت .
٦٢. الزمن عند الشعراء قبل الإسلام – عبد الإله الصائغ ، مطابع كويت تايمز ، د. ط.
٦٣. زَهرُ الأدب وثمر الألباب – أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت ٤٥٣ هـ) ، تحقيق د. زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
٦٤. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى – نازك الملائكة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٣ .
٦٥. شرح ابن عقيل – قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي ، المصري ، الهمذاني (ت ٦٩٨هـ)، دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٩٩ .
٦٦. شرح الأشموني على ألفية ابن مالك – تأليف وتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٣٦ .
٦٧. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية – عبد الحميد الراضي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ .
٦٨. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي – محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ .
٦٩. شرح قطر الندى وبلّ الصدى – أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ) ، مطبعة السعادة ، ط ١٠ ، ١٩٦١ .
٧٠. شرح اللمحة البدرية في علم اللغة العربية – أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري ، تحقيق د. هادي نهر ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٧ .

٧١. شرح مقامات الحريري– أبو العباس عبد المؤمن العيشي الشريشِسي (ت ٦٢٠هـ) ، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ١ ، ١٩٥٢ .
٧٢. شرح الوافية نظم الكافية – أبو عمرو عثمان بن الحاجب النحوي (ت ٦٤٦ هـ) ، تحقيق موسى بناي علوان العليلي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٧٣. الشعر والشعراء – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتية الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة – راجعه وضبط نصه الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٥.
٧٤. الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية – د. شوقي ضيف ، مطبعة النجوى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ .
٧٥. الشعراء وإنشاد الشعر – علي الجندي ، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩.
٧٦. الشيب والشباب في الأدب العربي – الحاج محمد حسن الشيخ علي الكتبي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، ط ١ ، ١٩٧٢ .
٧٧. الصناعتين – أبو الهلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، ط ٢ ، ١٩٧١ .
٧٨. الصورة الأدبية – د. مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ، ط ١ ، ١٩٥٨.
٧٩. الصورة الشعرية – سي دي لويس ، مؤسسة الخليج ، الكويت ، د. ط ، ١٩٨٢ .
٨٠. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة القاهرة د. ط ، ١٩٧٤ .
٨١. الصورة الفنية في شعر ابي تمام – د. عبد القادر الرباعي ، ط ٢ ، ١٩٩٩.
٨٢. الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية – د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد ، د.ط ، ١٩٨١ .
٨٣. الصورة الفنية معياراً نقدياً – د. عبد الإله الصائغ ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد د. ط ، ١٩٨٧ .

٨٤. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها – د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٨١.
٨٥. الصورة والبناء الشعري – د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، د. ط، د. ت .
٨٦. ضرائر الشعر – ابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٠ .
٨٧. الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر – السيد محمود شكري الالوسي البغدادي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، د. ط ، د. ت .
٨٨. الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية – د. عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩٠ .
٨٩. عبقري من البصرة – د. مهدي المخزومي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٧٢ .
٩٠. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه – الشيخ جلال الحنفي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٩١ .
٩١. العروض الواضح للمدرسين والطلاب في المدارس الثانوية والعالية – د. ممدوح حقي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت – لبنان ، ط١٥ ، ١٩٨١ .
٩٢. العصر الإسلامي – د. شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، مصر ، ط ٧ ، ١٩٦٣ .
٩٣. عصر القرآن – محمد مهدي البصير ، وزارة المعارف العراقية ، د .ط ، د. ت .
٩٤. عصر المأمون – د. احمد فريد رفاعي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٢٨ .
٩٥. عصر بني أمية نماذج شعرية محللة – جورج غريب ، مطبعة الغريب ، بيروت – لبنان ، د. ط ، ١٩٧٠ .

٩٦. العقد الفَرِيد – أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسيّ ، تحقيق أحمد أمين – إبراهيم الأبياري – عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، د. ط ، ١٩٤٩ .
٩٧. علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع – أحمد مصطفى المراغي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ١٩٩٣ .
٩٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٢.
٩٩. عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي ، تحقيق د. طه الحاجري – د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة د. ط ، ١٩٥٦ .
١٠٠. عيون الأخبار – أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت– لبنان، د.ط ، د.ت .
١٠١. الغزل السياسي في العصر الأموي – غانم جواد رضا ، مطبعة جامعة البصرة ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٠٢. الغزل عند العرجي في العصر الأموي – وليم نقولا .
١٠٣. فصول في الشعر – د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٩ .
١٠٤. فصول في الشعر ونقده – د. شوقي ضيف ، مطابع دار المعارف ، مصر ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٠٥. فقه اللغة وسرُّ العربية – أبو منصور الثعالبي ، تحقيق مصطفى السقا – إبراهيم الأبياري – عبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط١ ، ١٩٣٨ .
١٠٦. فن التقطيع الشعري والقافية – د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٦ ، ١٩٨٧ .
١٠٧. فن القصة – د. محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٥٦.
١٠٨. في الأدب والنقد – د. محمد مندور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٥٦ .

١٠٩. في الشعر الإسلامي والأموي – د. عبد القادر القط ، مطبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٦ .
١١٠. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات – د. فائق مصطفى – د. عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ط٢ ، ٢٠٠٠.
١١١. في النقد الأدبي عند العرب – د. محمد طاهر درويش ، مطبعة الحسن الجديدة ، د. ط ، د. ت .
١١٢. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – د. عبد الملك مرتاض ، مطابع الرسالة ، الكويت ، د. ط ، ١٩٩٨ .
١١٣. القاموس المحيط – مجد الدين الفيرزآبادي ، د.ط ، د.ت .
١١٤. القواعد الأساسية للغة العربية – السيد احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د. ط ، د. ت .
١١٥. قواعد الشعر – أبو العباس احمد بن يحيى ثعلب إمام اللغة والنحو والعربية (ت ٢٩١هـ) ، شرحه وعلق عليه محمَّد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه ، مصر، ط ١ ، ١٩٤٨.
١١٦. القواعد النحوية – إبراهيم علوان اللامي ، مطبعة العاني ، بغداد، د. ط ، ١٩٨٨.
١١٧. القوافي – أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت ٢١٥ هـ) ، تحقيق : د. عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٧٠ .
١١٨. الكامل في اللغة والأدب – أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي (ت ٢٨٥ هـ) ، مطبعة مصطفى محمد ، مصر ، د.ط ، ١٣٥٥ هـ .
١١٩. الكامل في النحو والصرف والإعراب – احمد قبش ، ط ٢ ، د. ت .
١٢٠. كتاب سيبويه – أبو بشر عمرو والملقب بسيبويه ، المطبعة الكبرى الأميرية ، بولاق – مصر ، ط ١ ، ١٣١٦هـ .

١٢١. كيف أفهم النقد – د. جبرائيل سليمان جبور ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط ١ ، ١٩٨٣ .
١٢٢. لسان العرب – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، ١٩٥٥ .
١٢٣. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية – د. عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥ .
١٢٤. لغة الشعر بين جيلين – د. إبراهيم السامرائي ، دار الفكر ، عمان ، د. ط، د. ت .
١٢٥. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – محمد رضا مبارك ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٣ .
١٢٦. اللمع في العربية – أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ) ، تحقيق : حامد المؤمن ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
١٢٧. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله الطيب المجذوب، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠.
١٢٨. مروج الذهب ومعادن الجوهر – أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦ هـ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، ط ٥ ، ١٩٧٣ .
١٢٩. مستقبل الشعر وقضايا نقدية – د. عناد غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
١٣٠. المعارف – أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦ هـ) ، تحقيق ثروت عكاشة ، مطبعة دار الكتب ، د.ط ، ١٩٦٠ .
١٣١. معالم العروض والقافية – د. عمر الأسعد ، مطبعة النور ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
١٣٢. معاني النحو – د. فاضل صالح السامرائي ، دار الحكمة ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩١ .

١٣٣. معجم الأدباء – ياقوت الحموي ، مطبعة دار المأمون ، ط ١١ ، د. ت .
١٣٤. معجم البلدان – للشيخ الإمام شهاب الدين أبى عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي ،دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت ، ١٩٥٧ .
١٣٥. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٣٦. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب – أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري (ت ٧٦١هـ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د. ط ، د. ت.
١٣٧. المفصل في علم العربية – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، د. ت .
١٣٨. مفهوم الشعر – د. جابر احمد عصفور ، د. ط ، د. ت .
١٣٩. مقاتل الطالبيين – أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) ، المطبعة الحيدرية ، النجف الأشرف ، ط ٢ ، ١٩٦٥ .
١٤٠. مقالات في النقد الأدبي – د. محمد مصطفى هدارة ، مطابع دار العلم ، د. ط ، ١٩٦٤ .
١٤١. مقالات في تاريخ النقد الأدبي – د. داود سلوم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٨١ .
١٤٢. المقتصد في شرح الإيضاح – عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د. كاظم بحر المرجان ، المطبعة الوطنية ، عمان – الأردن ، د. ط ، ١٩٨٢ .
١٤٣. المقتضب – أبو العباس المبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، د.ط ، د. ت .
١٤٤. المقرب – علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (ت ٦٠٠هـ) ، تحقيق احمد عبد الستار الجواري – عبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٢.
١٤٥. المنهاج في القواعد الإعراب – محمد الانطاكي ، د. ط ، د. ت.

١٤٦. مواقف في الأدب والنقد – د. عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
١٤٧. موسوعة المصطلح النقدي (التصور والخيال) – ل . بريث ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ .
١٤٨. موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
١٤٩. موسيقى الشعر العربي – د. شكري محمد عيّاد ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، د.ط ، د.ت .
١٥٠. الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر – أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت ٣٨٤هـ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، د. ط ، ١٩٦٥ .
١٥١. الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب – د. عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
١٥٢. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب – السيد أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، د. ط ، د. ت .
١٥٣. النحو الوافي – عباس حسن ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٣.
١٥٤. نُزْهةُ الأبْصَار بطرائف الأخبار والأشعار – عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد درهم ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، د. ط ، د. ت .
١٥٥. نسب قريش – أبو عبد الله مصعب بن عبد الله الزبيري (ت ٢٣٦هـ) ، تحقيق أ . ليفي برونسال ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، ١٩٥٣ .
١٥٦. نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .
١٥٧. النقد الأدبي – د. سهير القلماوي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، د. ت .

١٥٨. النقد الأدبي – د. علي جابر المنصوري ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
١٥٩. النقد الأدبي الحديث – د. محمد غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، د. ط ، د. ت .
١٦٠. النقد البنيوي والنص الروائي – محمد سويرتي ، مطابع أفريقيا الشرق ، اليمن – عدن ، د. ط ، ١٩٩١ .
١٦١. النقد التطبيقي والموازنات – محمد الصادق عفيفي ، مطابع الرجوي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٨ .
١٦٢. نقد الشعر – أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د. ط، د. ت .
١٦٣. نقد وتعريف – عبد الله الجبوري ، تقديم علي الزبيدي ، د. ط ، د. ت .
١٦٤. الوحيد في النحو والإعراب والبلاغة – كمال أبو مصلح ، المكتبة الحديثة، بيروت ، د. ط ، د. ت .
١٦٥. الوساطة بين المتنبيّ وخصومه – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمَّد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د. ط ، د. ت.
١٦٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان – ابن خلّكان (ت ٦٨١ هـ)، تحقيق : د. إحسان عباس ، مطبعة دار صادر ، بيروت ، د. ط. ، ١٩٧٣ .

قائمة الرسائل والأطاريح الجامعية

١. أبو صخر الهذلي حياته وشعره – أحمد حيّاوي مهجر السعد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٣ .

٢. الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي " دراسة في الثنائيات " – لطيف محمد حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٩ .

٣. دلالة العين (حاسة البصر) الموضوعية والفنية في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام – دلال هاشم الكناني ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .

٤. شعر الحب في العصر الأموي دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون – د. هناء جواد عبد السادة العيساوي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٥ .

٥. الصورة الأدبية في الشعر الأموي – محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ .

٦. الطبيعة في الشعر الأموي – عبد الأمير كاظم عيسى ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٨٣ .

٧. العرجي عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان حياته وشعره – رافعة سعيد السراج ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥.

٨. لغة شعر ديوان الهذليين – علي كاظم محمد علي المصلاوي ، رسالة ماجستير ، جامعة الكوفة ، ١٩٩٩ .

قائمة المجلات

١. الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق – د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ١٢ ، س ١٢ ، ١٩٩٢ .

٢. الاقتصاد وأثره في شعر العصرين الأموي والعباسي – قحطان رشيد التميمي، مجلة الجامعة،المستنصرية، مطبعة دار السلام ، بغداد ، ع٣ ، س٣ ، ١٩٧٢.

٣. تساؤلات نقدية – د. فليح كريم الركابي ، مجلة الطليعة الأدبية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٢ ، س٢ ، ٢٠٠٠ .

٤. الجار والمجرور في اللغة العربية – مجيد الماشطة ، مجلة آفاق عربية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٦ ، س٤ ، ١٩٧٩ .

٥. الصورة الشعرية والبلاغة – صبحي البستاني ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، ع ١٢ ، س ١٢ ، ١٩٨٧ .

٦. الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى – د. عبد القادر الرباعي ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع٣ ، ١٩٨٠ .

٧. الصورة الفنية – ميخائيل اوفسيانيكوف ، ترجمة : د. علي عبد الأمير ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٦ ، س١٩ ، ١٩٩٤ .

٨. الصورة الفنية في جهود النقاد العرب القدامى – د. عبد الإله الصائغ ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع١ ، ١٩٨٦ .

٩. ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي – د. عبد الفتاح صالح نافع ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٢ ، ١٩٨٢ .

١٠. الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي – د. شحادة علي الناطور ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٤ ، ١٩٨٤ .

١١. الفن القصصي في القصيدة الجاهلية – د. محمود عبد الله الجادر ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، س ٦ ، ١٩٨١ .
١٢. اللغة الشعرية – ترجمة كامل العامري – مجلة آفاق عربية ،ع٢ –٣– ٤ ، س ١٦ ، ١٩٩١ .
١٣. اللغة وبنية الفكر– محمد رضا مبارك،مجلة آفاق عربية،ع١١،س١٤، ١٩٨٩.
١٤. المكان والرواية الابداعية قراءة في نصوص الشعر العربي – د. نادية غازي العزاوي ، دار الشؤون الثقافية ، ع ٣ – ٤ ، س ٢٣ ، ١٩٩٨ .

ABSTRACT

This research dealt with a poet from Arabian poetry, he had been far from the research and the study, but his poetry has neither taken a chance to study nor deserved careful. This is a first analytical detail study for the poet because the information have been stated in the references were very little and it scattered in the books, unless the book of Al-Aghany by Abi Al-Faraj Al-Asfahany which stated his news, then a thesis of Rafiah Saeed Al-Sarraj titled (Al-Arjy his life and poetry). She talked in detail about his life and nature of his era; she dealt with his poetry in general and Al-Arjy's flirt at Al-Amawi's era by William Naqula.

My choice to the subject aims to discover one of our poets, I found in his collection of poems motive to mark his technical and literature value. Most of readers don't read his poets. He is a poet and his poetry expressed on self-tendency and good preamble.

My study "Technical Structural of Al-Arjy's Poetry" came into three chapters and introduction which dealt with knowing his name, his lineage, and which the opinion different in his name, and we revealed the correct one, then we talked about his surname and why he was called "Al-Arjy". As well as we talked about his birthday, his death and the sources of his culture and its role for establishing his personality, then it's reflexive on his poetry. We explained the similar and difference points between the pioneer of Al-Umariah School "Umar Bin Abi Rabeah Al-Makhzoomy" and his student Al-Arjy. Finally, we explained the position of his poetry in terms of citation by the ancients and why they do it.

The first chapter specified to talk about the poetry language in the preamble; we showed in it the role of language and its importance in the structure of poetry, the first chapter contains three researches: First one devoted on poet lexicon and we classified it to five groups which are called loving utterances, nature utterances, Islamic utterances, the utterances of subjects or other purposes and the utterances which represents the abstract of the poet experiences. We classified it into three groups according to its importance in his divan in terms of littleness and plentifulness. Each of these groups concluded a number of utterances by it have significant frankly and it is unfrank in the statistical table. This table shows the complete and partial ratio to it, and what does induction show of results concerned with poet's language which is made him difference of the poets.

Second research: I talked about the structure which is: The nominal, verbal and parenthetical sentence. In the nominal sentence we discussed with its familiar form or it's consisted of be and her sisters, preposition, auxiliary, derivatives, adjectives, adverbs, situation and minimization. While in the verbal sentence, we showed using poet to the verbs in terms of its importance in his divan and the ratio of plentifulness in the statistical table, then we showed the parenthetical sentence, its types among nominal, verbal, request, conditional and conjunction.

Third research: We talked about formations which is Al-Arjy based on it when he was interviewed his experiences to us. They are varied among request composition and non-request and statement such as interrogative, request, interjection, oath, prohibition, wishing, expectation, compliment, calumniation, presentation, negative, invocation, condition, advancement, deferment, deletion , separation, exception, shorten, affirmation, narrative and dialogue.

Chapter two: it talked in the preamble about picture’s concept, its importance, its conditions and the sources of picturing for him. This chapter came in two researches, in the first; we talked about means of picturing at Al-Arjy and its variation among figurative, the assimilation comes at the beginning of it, metaphor, metonymy, figurative and truth, we tried as possible to show the reason of plentifulnss some of them compared with other. Second research: it was devoted to talked about simple and complex picture, stable and unstable picture, mentality and sensualism.

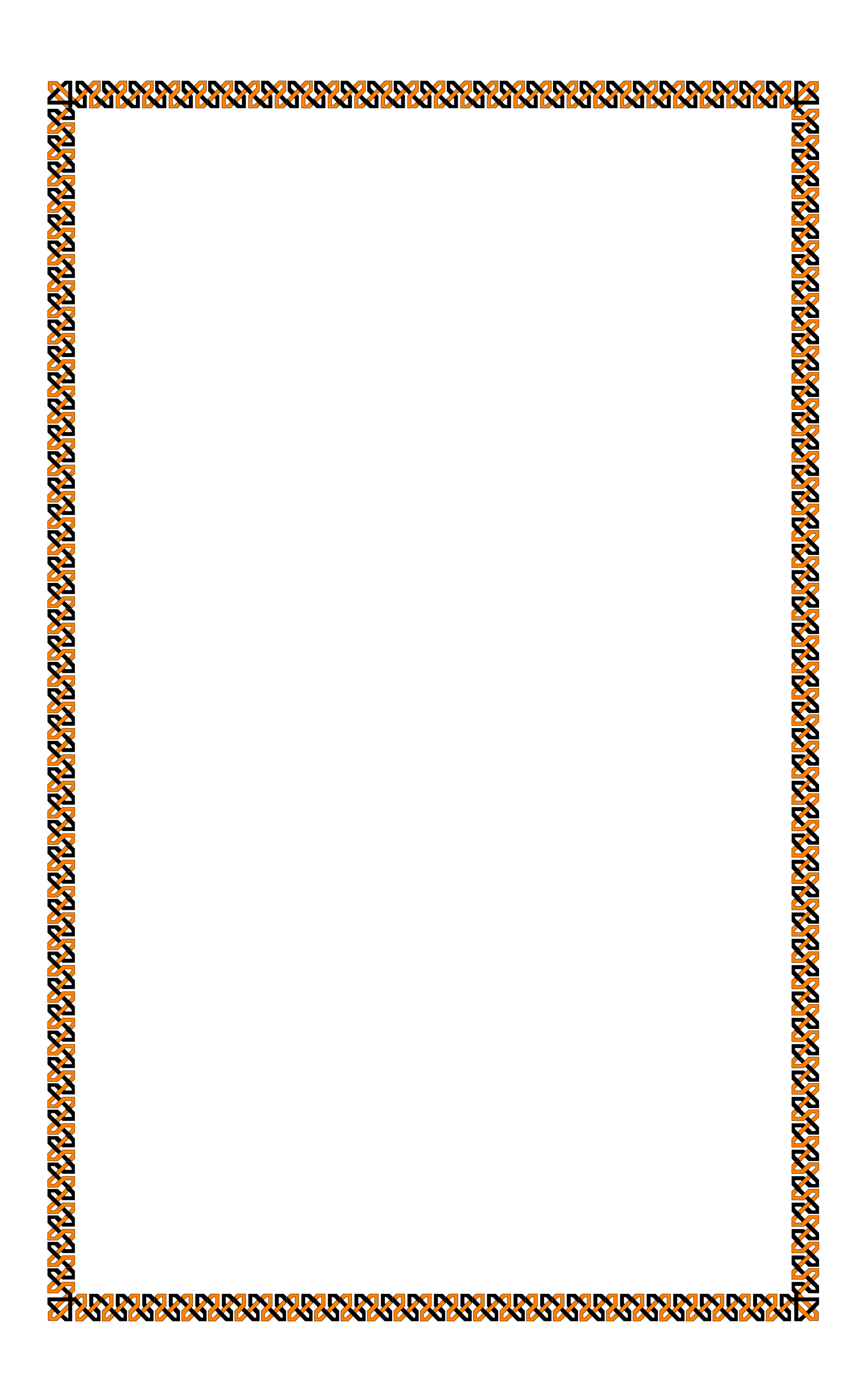
Chapter three: it dealt with poetry’s music in two researches preceding them a preamble, it shows the nature of music in his era and the works which are left it in the literary production. First research was devoted to study external music where we talked about its components which are: the meter in terms of its concept, its importance and difference between it and the rhythm. So we presented meters in which the poet wrote his poetry according to its role and its importance in his divan at the statistical table, it shows littleness and plentifulness each of them, and we explained the reason of this. We talked about the connection of meter with specific subject for the critics, we referred to what was different from them that his meters on was not limited by one subject. We showed the reason of plentifulness and littleness some of them in his divan, in addition to our talked about his written in the long meters and its short parts. Then we talked about the deficiency which was occurred to his poetry and its active role in his technical structure, we discussed plentifulness and littleness in some of them. As well as we talked about the rhyme, its concepts, its importance, the nature of letters which are chosen by poet to his rhymes, its vowelization and its types in the statistical tables. We showed in this table how are they connected with general structure and psychological situation of poet. We talked about

defections of rhymes. At last we devoted a place from our thesis to talk about necessity poetic in terms of its using positions and its importance, we consolidate our speech by application examples from Al-Arjy's divan in which he has used rhyme.

Second research: it dealt with the significant music components which are inserting in the Al-Arjy's poetry, and they are: repetition, paronomasia, antithesis, second hemistich stated on first hemistich, harmonize rhymes by formation, rotating and necessity for unnecessary, we indicated their active role on the poem's context in terms of harmony with poem's meter and Al-Arjy's self to explain this as possible.

I finished the research with conclusions in which I summarized technical aspects which have applicated the technical structure of Al-Arjy's poetry by marked impression.

قائمة المحتويات



Technical structure of

Al-Arjy's poetry

A Thesis Submitted by:

Sura Saleem Abed Al-Shahid Al-Mea'mar

To The Council of College Of Education, University of Babylon

In Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master in Arabic Language And its Arts

Supervised by:

Assistant Professor

Dr. Hana' Jawad Abdul Sadah

2002 **1423**